



**DANIEL OSVALDO
DA FONSECA
FIGUEIREDO**

**‘RETRATOS’ DE ANCEDE NUM
PROCESSO CRIATIVO
MUSICAL**



Universidade de Aveiro
2014

Departamento de Comunicação e Arte

**DANIEL OSVALDO
DA FONSECA
FIGUEIREDO**

**‘RETRATOS’ DE ANCEDE NUM
PROCESSO CRIATIVO
MUSICAL**

Projecto artístico apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música realizado sob orientação científica da professora doutora Isabel Abranches de Soveral, professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha família e a todas as pessoas que ao longo do meu percurso me têm feito pensar e, conseqüentemente, contribuído para o meu crescimento.

O júri

Presidente

Professor Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais

Professor Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro
Professor Adjunto do Instituto Politécnico do Porto (Arguente principal)

Professora Doutora Isabel Maria Machado Abranches de Soveral
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Palavras – chave

Processos Criativos; Composição Musical; Análise Musical.

Resumo

Este projecto artístico divide-se em duas metades. A primeira parte foca a elaboração do processo criativo; para começar indicando um caminho de correlação entre a minha criatividade e os elementos artísticos preexistentes – excertos de manuscritos musicais religiosos do século XVI/XVII, encontrados em Ancede (freguesia do concelho de Baião), referências à tradição oral e ao património arquitectónico, pictórico e organológico. Em seguida tenta-se a fundamentação e delineação deste caminho numa visão teórica onde assumem particular relevo as perspectivas e conceitos de autores como Giddens, Toynbee e Garcia.

A segunda parte do projecto consiste na criação musical propriamente dita. São analisadas as obras *A Lenda de Ermelo* e *Olhares Sobre um Tríptico* que reflectem, musicalmente, dois 'retratos' imaginários de Ancede. As partituras destas duas obras encontram-se em anexo.

Keywords

Creative Processes; Musical Composition; Musical Analysis

Abstract

This project is divided into two halves. The first part focuses on the development of the creative process; to begin with is established a correlation between my creativity and pre-existent artistic elements – excerpts from religious musical manuscripts of the sixteenth/seventeenth century found in Ancede (county town of Baião), references to oral tradition and architectural, pictorial and organological heritage. Then, attempting to delineate the above-mentioned way, a theoretical view where the concepts and perspectives of author such as Giddens, Toynbee and Garcia are of particular importance.

The second part of the project is the musical creation itself, where are analyzed the works *A Lenda de Ermelo* and *Olhares Sobre um Tríptico*, that reflect musically two imaginary 'portraits' of Ancede. The scores of these two works are attached.

Índice

Primeira Parte.....	3
Capítulo I.....	3
Introdução	3
Justificação e Motivação	6
Objectivos	7
Metodologia	8
Problemática.....	10
Capítulo II	17
A elaboração de um processo criativo.....	17
Segunda Parte.....	25
<i>A Lenda de Ermelo e Olhares Sobre um Tríptico</i>	25
Fundamentação do trabalho criativo	25
Capítulo I.....	25
Texto sobre a criação de <i>A Lenda de Ermelo</i>	25
Capítulo II	51
Texto sobre a criação de <i>Olhares Sobre um Tríptico</i>	51
Análise simbólica do tríptico e relação deste com a obra musical	56
Análise estrutural de <i>Olhares Sobre um Tríptico</i> (1º Quadro)	58
Considerações Finais.....	89
Bibliografia	93
Anexos.....	97
Anexo 1- <i>A Lenda de Ermelo</i>	
Anexo 2- <i>Olhares Sobre um Tríptico</i>	
Anexo 3- Manuscritos musicais encontrados em Ancede	

Índice de figuras

Fig. 1 - <i>Benedict anima mea e By quinti.</i> de <i>De nomine Jesu</i>	25
Fig. 2 - <i>Laudate</i> de <i>De nomine Jesu Offitium</i>	26
Fig. 3 - Interior da Capela-Mor do Mosteiro de Santa Maria de Ermelo.....	26
Fig. 4 – Tríptico de <i>Ancede</i>	51
Fig. 5 - <i>Invitatorius-Psalms Dominus regun</i> de <i>A felto B. Gondisalvi</i>	52
Fig.6 - Possível transcrição para notação actual de <i>Invitatorius-Psalms Dominus regun</i> de <i>A Felto B. Gondisalvi</i>	53
Fig.7 – Série.....	54
Fig. 8 – Correspondência harmónica entre Ha e Hb (sobreposição dos hexacordes)	55
Fig.9 – Matriz de <i>Olhares Sobre um Tríptico</i>	58-59

Índice de excertos

A Lenda de Ermelo

Motivo 1.....	30
Motivo 2.....	30
Motivo 3.....	30
Motivo 4.....	31
Motivo 5.....	31
Motivo 6.....	32
Motivo 7.....	34
Motivo 8.....	34
Motivo 9.....	36
Acompanhamento da viola amarantina no <i>solo cantado como se fosse cantochão</i> do frade cisterciense.....	37
Ostinato.....	39
Desenvolvimento rítmico/melódico do motivo 1.....	39
Aumentação rítmica do motivo 2.....	39
Expansão rítmica/melódica do motivo 4.....	40
Desenvolvimento rítmico, melódico e harmónico do motivo 6.....	40
Aumentação rítmica do motivo 7.....	40
Diminuição rítmica e desenvolvimento melódico do motivo 8.....	41

Motivo 10.....	41
Motivo 11.....	41
Tema 1.....	41
Tem 2.....	42
Trecho do tema 3.....	42
Desenvolvimento do motivo 3.....	42
Alusão ao motivo 1.....	43
Aumentação rítmica do motivo 7.....	43
Variante do motivo 1.....	43
Glissandos que antecipam o Momento V.....	44
Tema 4.....	46
Tema 5.....	46
Acompanhamento do tema 5.....	46
Alusão ao motivo 1.....	48
Alusão ao motivo 8.....	48
Motivo 6 final.....	49

Olhares Sobre um Tríptico (1º Quadro)

Momento motivico I.....	60
Momento motivico II.....	60
Num contexto harmónico/melódico com distintas aumentações rítmica.....	61
Numa linha melódica, como originalmente, mas com o ritmo aumentado ‘à semínima’	62
Momento motivico IIa.....	62
Momento motivico III.....	62
Dividido em duas tríades tendo em conta a ordem horizontal original, podendo o seu contorno melódico sofrer, ou não, alteração.....	63
Por repetição sistemática de uma das tríades.....	64
Fazendo acompanhar as tríades por alguns acréscimos melódico rítmicos.....	65
Momento motivico IV.....	65
Harmonizado, não suspendendo, no entanto, a sonoridade de Ha.....	66
Momento motivico V.....	66
Momento textural I.....	67
Momento frásico I.....	67

Momento frásico II.....	68
Momento frásico IIa.....	69
Momento motivico-frásico I.....	69
Com diferente conteúdo e contorno melódico.....	70
Momento motivico-frásico II.....	70
Motivo 1.....	71
Parcialmente, apresentando uma das duas células que o compõe.....	71
Variantes.....	72
Motivo 1a.....	72
Motivo 1 a Parcial.....	73
Motivo 2.....	73
Motivo 2a.....	74
Motivo 2b.....	74
Motivo 2c.....	75
Motivo 2d.....	75
Motivo 2d'.....	76
Motivo 2e.....	76
Motivo 2f.....	77
Motivo 3.....	77
Motivo 3 a.....	78
Motivo 3b.....	79
Motivo 3c.....	79
Variantes.....	79-80
Motivo 4.....	80
Ligeiras mudanças.....	80
Motivo 4 a.....	81
Permutações dos seus elementos melódicos.....	81
Motivo 4b.....	81
Motivo 4b na forma harmónica.....	82
Motivo 5.....	82
Célula rítmica que o caracteriza com uma configuração incompleta.....	83
Desaceleração rítmica.....	83
Com distintos elementos melódicos e distinto contorno melódico.....	83
Com distintos elementos melódicos e distinto contorno melódico bem como por acréscimos de novas células rítmicas.....	84

Motivo 6.....	84
Dividido por duas tríades.....	84
Sob acréscimo de um elemento melódico/rítmico, por exemplo.....	85
Frase 1.....	86
Frase 1 a.....	86
Frase 1 b.....	86
Frase 2.....	87
Frase 3.....	87

“A tradição não é totalmente estática porque tem de ser reinventada por cada nova geração à medida que esta assume a herança cultural daquelas que a precederam. É um meio de lidar com o tempo e o espaço, que insere cada actividade ou experiência particulares na continuidade de passado, presente e futuro, sendo estes, por sua vez, estruturados por práticas sociais recorrentes” (Giddens 1998: 26).

Primeira Parte

Capítulo I

Introdução

Na afirmação que inicia o presente projecto, o sociólogo Anthony Giddens alerta para o estatismo com que, por vezes, se olha para a *tradição*. O autor descreve este conceito como uma *herança cultural* que deve ser reinventada pelas sucessivas gerações, inscrevendo-o temporalmente no passado, no presente e no futuro. Através desta perspectiva entende-se facilmente o carácter não estático da *tradição*, como se esta se desenvolvesse através de um *habitus*. Pessoalmente associo esta perspectiva de Giddens à *teoria do habitus*¹ (Bourdieu 1996: 299, Setton 2002: 61-65) do, também, sociólogo Pierre Bourdieu. Em parte, o *habitus* não é mais que a *herança cultural* reinventada. Intrínseco e único, o *habitus* reinventa-se e faz-se reinventar através dos mais variados factores, sejam estes pessoais ou sociais. Um ser humano não só é retrato do seu *habitus* como o reconstrói diariamente, da mesma forma, também a elaboração de uma obra de arte é um processo criativo contínuo, vivo e mutante.

Apoiado nas descritas perspectivas de Giddens e Bourdieu pode-se criar uma analogia entre o processo criativo de uma obra de arte e a ‘construção de um caminho de vida’, ou seja, o nosso percurso de vida reflecte um verdadeiro processo criativo que nos identifica como seres individuais e singulares, e, como tal, por mais que existam ‘almas gémeas’ cada ser possui características únicas que o distingue dos demais. Pode-se quase aplicar as diferentes etapas do processo de pensamento criativo iniciado por Wallas, (cf. A elaboração de um processo criativo) ou as duas principais etapas do processo de criação musical referidas por Garcia (cf. A elaboração de um processo criativo) ao percurso de vida singular de cada ser humano, uma vez que neste percurso escolhem-se e tomam-se decisões, muda-se e molda-se o caminho perante diversas situações e acontecimentos; em diferentes fases adoptam-se diferentes perspectivas de ver e viver esse caminho e trilha-se um trajecto que apesar de sofrer automaticamente influência da restante sociedade, é

¹ “... Sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pela experiências práticas (em condições especiais sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e acções do agir quotidiano” (Setton 2002: 63).

único. Assim, uma obra de arte, neste caso uma criação musical, é produto final de um processo criativo único que se autonomiza a partir das experiências práticas do seu criador. Vou deste modo ao encontro de Hanz Pfitzner (Nettl 2001: 427) segundo o qual “Música é o reflexo da nossa visão sobre o mundo” (traduzido).

Fazendo a ponte entre este pensamento e o desenvolvimento criativo deste projecto, gostaria de sublinhar que a minha leitura nas obras/‘retratos’ musicais que apresento - *A Lenda de Ermelo e Olhares Sobre um Tríptico* - foi, como não poderia deixar de ser, a de um filho do modernismo, com tudo o que isso implica. A minha necessidade de recriar estes dois ‘retratos’ de Ancede foi desde logo acompanhada de uma igual necessidade de criar um novo mundo onde a integração dos elementos criativos tomassem forma num contexto contemporâneo.

O presente projecto artístico advém da minha monografia de licenciatura intitulada «*Mosteiro de Santo André de Ancede, Muito Mais que Património*», uma investigação de carácter musicológico que teve como objectivo principal encontrar vestígios de actividade musical naquele mosteiro, que nunca anteriormente tinha sido alvo de pesquisa. Desse trabalho realço o encontro² de um caderno composto por vários manuscritos³ musicais religiosos (ver por favor Anexo 3) pertencentes à *Ordem dos Pregadores Dominicanos*⁴ e oriundos do século XVI/XVII. Nesse primeiro trabalho, os manuscritos, juntamente com alguns relatos existentes em documentos do *Arquivo Distrital do Porto* (p. ex. *Estatutos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santo André de Ancede e Tombo do Mosteiro*

²Este documento foi primeiramente encontrado por Arlindo Cunha, professor de Teologia na Universidade Católica Portuguesa no âmbito da sua investigação *São Gonçalo de Amarante: Um vulto e um culto* (Cunha 1996). No entanto, quando contactei com este documento constatei que não existiam referências sobre ele, mesmo por parte do Museu Municipal de Baião.

O pároco e professor Arlindo Cunha relatou-me, no âmbito da minha pesquisa de monografia, que a sua investigação se centrou essencialmente no texto, nomeadamente nas referências a S. Gonçalo de Amarante, pelo que a parte musical não lhe provocou especial interesse.

Este documento encontrava-se no arquivo da residência paroquial de Ancede e foi por mim acedido por intermédio do Sr. Padre Francisco Pedrosa em Março de 2012.

³Arlindo Cunha (Cunha 1996: 15; 59) denominou estes manuscritos por *Vésperas* ou *Ofício de S. Gonçalo*, (o primeiro manuscrito que surge no documento) porém, neste caderno existem outros ofícios e cânticos, o que me levou, no anterior trabalho, a atribuir-lhes o nome de *Conjunto de Manuscritos Musicais de Ancede*. Contudo, no presente projecto, por aconselhamento de alguns musicólogos/etnomusicólogos, por não ter certezas absolutas a seu respeito, nomeio-os por manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede ou apenas por manuscritos.

⁴Ordem vigente no mosteiro de Santo André de Ancede de 1559 a 1834 (Gonçalves 2009: 92).

de Ancede) serviram para comprovar a existência de actividade musical relacionada com o Mosteiro de Santo André de Ancede⁵.

No presente projecto artístico pretendo servir-me dos manuscritos unicamente como abordagem a um caminho de criação musical, sendo principal objectivo a elaboração de obra musical – ‘retratos’ musicais de Ancede -, fazendo correlacionar elementos musicais dos manuscritos com referências ao património religioso e oral local. Para tal escolhi apoiar-me primordialmente na perspectiva de *descontinuidade/descontextualização* (cf. Problemática) de Anthony Giddens, no conceito *coded voices* (cf. Problemática) apontado por Jason Toynbee e no conceito *practice as research* (c.f Problemática) proposto por John Freeman.

O encontro dos manuscritos musicais religiosos foi, sem sombra de dúvida, o impulso que me trouxe ao tema do presente projecto. Indubitavelmente estes manuscritos despertaram em mim um fundamento para a criação, nutrindo o meu ser criativo. Considero que a existência de um estímulo para escrever música é essencial e, neste caso, posso referir que os manuscritos supracitados resumem o material de onde nasce a minha música, bem como a origem do presente projecto. Na verdade, o processo criativo começa a ter forma com o desenvolvimento e transmutação dos elementos musicais provenientes dos manuscritos do século XVI/XVII fazendo-os ‘avançar séculos’ para uma nova obra de ‘linguagem contemporânea’.

Este projecto encontra-se ordenado em duas partes, ambas constituídas por dois capítulos. Na primeira parte, o primeiro capítulo trata a apresentação, destacando-se os objectivos, a fundamentação, a questão principal e a metodologia; no segundo capítulo desenvolvem-se algumas questões ligadas à construção de processos criativos abordadas por Scott Karakas, Aaron Copland Jason Toynbee, Federico Garcia e Stephen Blum. Na segunda parte encontra-se a fundamentação do trabalho criativo. No primeiro capítulo, apresenta-se a contextualização e análise de *A Lenda de Ermelo*; no segundo capítulo, a contextualização e análise de *Olhares Sobre um Tríptico*. Nesta última obra, por uma questão de extensão do capítulo e do próprio projecto centro-me apenas numa análise

⁵ Actualmente penso de forma diferente, uma vez que, apesar dos manuscritos musicais religiosos estarem relacionados com os Pregadores Dominicanos e com o período em que estes residiram em Ancede poderiam ter sido elaborados ou copiados num outro sítio. Poderiam ali ter chegado por uma outra forma e/ou por uma outra razão.

detalhada do seu *1º Quadro*. O trabalho criativo, isto é, as duas obras, que estabelecem dois ‘retratos’ de Ancede – principal foco do projecto - presenciam-se em anexo.

Justificação e Motivação

Fazer música a partir de elementos relacionados com a minha origem - com a minha terra natal (Ancede) - sempre foi motivo de interesse na minha perspectiva de compositor, como tal, o encontro dos manuscritos musicais religiosos oriundos do século XVI/XVII em Ancede deu origem ao impulso criativo que toma forma neste projecto.

Os manuscritos mencionados tornaram-se no manancial do trabalho e nos principais responsáveis pela incidência no contexto que articula a criação musical com elementos de carácter religioso e de memória oral, relacionados com Ancede⁶. Foi esta linha de fundamentação que me fez chegar ao título *‘Retratos’ de Ancede num Processo Criativo Musical*. Este título deve-se também à afirmação do musicólogo russo Yuri Keldish na *Muzikal’naya entsiklopediya* “... Ao expressar imagens mentais e emoções de uma forma auditiva, a música pode ser identificada como uma forma de comunicação humana e como uma influência no estado psicológico...” (Traduzido), (Nettl 2001: 432).

Pelo que venho a referir é incontornável que a relação com o local – Ancede - me seja sensível, pois trata-se de criar a partir de fontes que provêm daquela localidade, contudo, a minha relação com a temática do projecto não se sintetiza apenas neste factor. Num mesmo plano é motivação o facto de poder criar música⁷, assim como o de poder explorar e construir ‘novos caminhos’.

A pertinência deste projecto situa-se, sobretudo, na exploração de novos processos criativos atendendo à sua crucial importância para um criador. Neste caso, explorar excertos provenientes dos manuscritos musicais religiosos correlacionados com elementos relevantes de Ancede possibilitou-me a construção de dois ‘retratos musicais’ nos quais, como refere Giddens (Giddens 1998: 26) é possível interligar o passado, o presente e o futuro.

⁶ Os próprios manuscritos musicais religiosos consistem em elementos relacionados com Ancede, uma vez terem sido ali encontrados.

⁷ Note-se que o facto de determinado ser humano poder criar música levou o antropologista Claude Lévi-Strauss a definir música como ‘o mistério supremo das ciências humanas’ (Traduzido), (Blum 2001: 187).

Objectivos

O objectivo principal deste trabalho é construir dois ‘retratos’ musicais sobre Ancede tendo como ‘algoritmo’ a exploração, pelo meio da composição musical, de alguns⁸ dos aspectos de excertos retirados dos manuscritos musicais religiosos encontrados naquela localidade e provenientes do século XVI/XVII, e, a sua fusão com referências ao património religioso (p. ex.: pinturas e monumentos religiosos) e de memória oral local (p. ex.: lendas e sonoridades relacionadas com a *chula* de Baião).

Através da criação musical, neste projecto são também objectivos adquirir e contribuir para a diversificação de formas de iniciar um processo criativo; num mesmo patamar é pretensão contribuir para o conhecimento da história da música do século XVI/XVII⁹ em Portugal, em particular num nível religioso, uma vez que os manuscritos em causa apontam a esse período e a essa temática. Como resultado deste último objectivo é ambição, também, contribuir para o conhecimento de tradições musicais portuguesas, em particular, das provenientes de Baião e, especialmente da freguesia de Ancede. Nestas tradições destaca-se a ambição de dar uma maior ênfase à organologia local, isto é, aos instrumentos tradicionais portugueses relacionados com a *chula* de Baião, incluindo-os, para tal, no trabalho criativo musical juntamente com instrumentos tradicionais no reportório erudito.

Porque o projecto aborda questões práticas, uma vez que se sustenta na criação musical, é ainda objectivo desenvolver uma pesquisa prática – *practice as research*. Esta pesquisa resultará no conhecimento e experiência que me fornecerão os processos de criação das duas obras: Será importante que no final do trabalho tenha adquirido as ferramentas necessárias – técnicas e formais – à estruturação de um novo processo criativo; será indispensável, por exemplo, que saiba estabelecer uma ‘ponte’ entre a música do referido período – século XVI/XVII - e o meu pensamento criativo contemporâneo; a minha visão actual, onde se congloba o passado, o presente e, como consequência, o futuro. O meu pensamento sobre todo este trabalho criativo é, principalmente, traduzível através das obras criadas, isto, porque a criação musical permite-me adquirir mais que

⁸ É impossível obter a certeza de todos os aspectos que o compõem, por exemplo, o seu ritmo, andamento ou a forma como se fazia a adequação dos neumas ao texto na época.

⁹ Embora a minha obra não reproduza a estética deste período. Este objectivo é mais bem explicado no item Metodologia.

conhecimento, permite-me obter (e proporcionar) características indizíveis na linguagem convencional. A tradução do meu pensamento torna-se, pelo menos, mais fácil e perceptível com a criação musical, pois, como refere Freeman, (Freeman 2010: 2) a prática estética, traduz com melhor eficácia que a escrita, a inefabilidade da imaginação. Deste modo, isento de qualquer utopismo, pretendo atingir resultados que demonstrem que a arte, em especial a música e a criação musical, resultam num método exemplar de pesquisa e que produzem conhecimento por si só.

Metodologia

A principal metodologia a utilizar neste projecto está espelhada nas metodologias da criação musical, uma vez que o seu principal foco é o trabalho criativo. Assim, na construção de ‘retratos’ musicais de Ancede a partir da exploração de alguns aspectos dos excertos provenientes dos manuscritos musicais religiosos do século XVI/XVII correlacionados com elementos histórico-religiosos de Ancede, utilizo os seguintes métodos/sistemas/técnicas específicos/as de criação musical: fusão de tonalismo/modalismo com serialismo livre, serialismo livre, e utilização de técnicas de citação/alusão. Exemplos concretos que permitem estes métodos/sistemas/técnicas são a origem de motivos, campos harmónicos ou séries a partir de leituras individuais de excertos oriundos do referido documento musical.

Na criação de ‘retratos’ musicais de Ancede também me apoio, metodologicamente, na perspectiva de *descontextualização* de Anthony Giddens, (c.f. Problemática) o que me permite fazer uma espécie de ‘viagem contemporânea’ com a música proveniente dos manuscritos musicais, abordando somente as suas qualidades actuais. Da mesma forma, fundamento-me, metodologicamente, no conceito *coded voices* de Jason Toynbee (c.f. Problemática) que, por sua vez, possibilita-me embutir na criação musical, de modo sustentável, o meu *habitus*, principalmente o que me relaciona a Ancede. Quer este conceito, quer a perspectiva de *descontextualização*, juntamente com as técnicas de composição, estabelecem caminhos metodológicos essenciais no projecto, uma vez que sustentam a fusão das minhas ideias criativas com a música proveniente dos manuscritos e com elementos relacionados com Ancede, constituindo, por isso, um importante caminho

para os propostos ‘retratos’ musicais. De notar que esta ‘triangulação metodológica’ é relevante para a concretização da maioria dos objectivos.

Quanto às formas de iniciar um processo criativo tenho como metodologia centrar-me no estudo das técnicas de composição, uma vez que este objectivo será fruto da criação musical e da sua reflexão. No cumprimento deste objectivo tenho em conta, repetidamente, a perspectiva de *descontextualização* e o conceito *coded voices*, isto, porque torna-se relevante a relação entre ideia musical e material musical, (proveniente da minha criatividade e dos manuscritos musicais) bem como a sua relação com os aspectos extramusicais (referências ao património religioso e oral local e, vinculações conscientes ao meu *habitus* - o meu eu social¹⁰).

Para contribuir para o conhecimento da história da música religiosa dos séculos XVI/XVII em Portugal apoio-me, novamente, na mencionada triangulação metodológica. De notar que este objectivo é por mim trabalhado através da transformação do material musical proveniente dos manuscritos, recorrendo, para tal, a citações/alusões, mas também a técnicas de descaracterização do material original, como a coagulação, dissolução, transposição ou aumentação e diminuição rítmica. Alguns elementos retirados dos manuscritos dão, por vezes, origem a sistemas que, por sua vez, fornecem-me, também, material musical para as novas obras, como são exemplos os *campos harmónicos* ou *séries*. Deste modo, os dois ‘retratos’ musicais que elaboro apenas aludem ao período referido, não o repercutem esteticamente. Apesar deste facto considero ser possível contribuir para o conhecimento da música religiosa do século XVI/XVII. Seguir a metodologia referida permite-me mover a tradição do passado para o presente e destes para o futuro, tal como defende Giddens.

Neste objectivo fundamento-me, então, nas técnicas de composição, uma vez que exploro composicionalmente os manuscritos musicais religiosos provenientes daquela época; na perspectiva de *descontextualização*, para que possa introduzir algum do material musical proveniente destes manuscritos, a sua época e temática na conjuntura actual; e no conceito *coded voices*, de modo a que possa fundamentar o *habitus* musical dali surgido e que o possa repercutir no meu processo de criação e na criação musical.

Relativamente ao reconhecimento das tradições musicais escritas e orais portuguesas, em especial das provenientes de Baião e Ancede, para além da supracitada e importante

¹⁰ Ver nota de rodapé 1.

triangulação metodológica, sustento-me na ideia de John Freeman exposta logo no início da *secção 1* do livro *Blood Sweat and Theory* (Freeman 2010:1) que alerta para a não obstinação única pelas grandes narrativas da história, apontando importância às narrativas pequenas, emotivas e locais, e, para o diferente conhecimento/perspectiva que estas produzem. Assim, uma vez que no presente projecto trato um pequeno lote de manuscritos, em princípio não tão importantes, em menor número e completamente desconhecidos no panorama português face, por exemplo, ao *Cancioneiro de Arouca* ou às criações dos compositores de *quinhentos e seiscentos*, - de Évora e Santa Cruz de Coimbra - atendendo a que estes manuscritos não provêm dos mosteiros mais importantes dos séculos em causa - Sé de Évora, Santa Cruz de Coimbra, São Domingos de Lisboa, ou mesmo até o mosteiro de Arouca – torna-se importante a fundamentação deste objectivo nesta perspectiva.

O referido livro de Freeman é também, metodologicamente, importante na pretensão de desenvolver com este projecto uma pesquisa prática – *practice as research* (c.f. Problemática). Deste modo, ao construir ‘retratos’ musicais de Ancede, ao reflectir sobre o meu processo criativo enveredo por um caminho que reconhece na arte, neste caso, na criação musical, um valor epistemológico inato.

No item Metodologia importa ainda referir que na abordagem ao material proveniente dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede baseio-me nas metodologias propostas por Hopin em *Norton Anthology of Western Music* (vol.1), em dois *Liber Usualis*, um de 1924 e outro de 1961 e no capítulo *Note-for-note: Work, Performance and Early Notation* do livro *New Essays on musical understanding* de Peter Kivy.

Problemática

Entender o acto de criar uma obra musical desde sempre foi um assunto que despertou grande curiosidade. Perceber a originalidade, de onde surgem as ideias, como se constrói uma obra com essas ideias, qual a motivação do autor, quais as suas influências, se são aspectos individuais, se são aspectos sociais, se o move a ‘inspiração’, se o trabalho árduo e planeado, sempre foram questões com difícil resposta. Na música, embora muitas linhas estéticas tenham surgido desde a *Idade Média* até à actualidade, os processos criativos parecem sempre um mistério intocável, isto, apesar da informação sobre determinada obra musical surgir, de um modo relativamente acessível, através dos

programas de espetáculo, dos CD's, ou dum qualquer outro meio de difusão. De notar que esta informação é muitas vezes elaborada pelos próprios compositores, ou por alguém próximo a estes.

A persistente curiosidade do ouvinte, que leva à comum e tradicional pergunta “How do you create your music?”¹¹ (Garcia 2004: 1) não resolve a intocabilidade dos processos de criação em relação ao cidadão não criador. Porém, além da questão de Federico Garcia (1978), outras questões são frequentemente colocadas, nomeadamente as que giram em torno da origem da ‘inspiração’ ou do ponto de partida de uma obra, como indica Aaron Copland (1900) (Copland 1955: 24-26). A constante procura de esclarecimentos sobre o processo criativo por parte do cidadão não criador mostra a necessidade deste compreender um assunto que não é fácil de verbalizar: a narrativa musical não tem uma correspondente verbal. Por esta forma, a compreensão da criação continua sempre, de algum modo, inacessível.

Outra razão para uma certa intocabilidade nos processos criativos deve-se à importância da arte, e, em particular, da música, cingir-se ao seu resultado final e não ao seu modo de construção. Na verdade, sendo a música uma linguagem musical que possui os seus próprios códigos de comunicação é através da audição que a obra afirma todo o seu pensamento, onde se afirma o indizível na linguagem convencional.

Apoiado no pensamento “Não sei dizer o que é arte, nem como se faz...” (Traduzido) (Freeman 2010: 1) do crítico de arte John Berger, considero que, por mais que se defina criatividade e em que consiste a construção de um processo criativo, por mais que se juntem todas as definições existentes desde o período Medieval à contemporaneidade, à imagem da definição de Música, nunca se chegará a uma resposta concreta, que agrade a todos os grupos (artistas, público, historiadores, musicólogos, sociólogos, filósofos, ou psicólogos) e a todas as culturas. Essa é, para mim, a grande especificidade da arte, que a torna diferente das demais ciências.

Sendo um contributo essencial para a evolução das linguagens artísticas a originalidade individual julgo ganhar terreno a *teoria do habitus*¹² de Bourdieu. Na minha opinião, o que distingue um criador de outros criadores é o seu *habitus*, ainda que tenha estudado num mesmo lugar, com o mesmo professor, as mesmas teorias e as mesmas estéticas. Veja-se o caso da *Segunda Escola de Viena*, onde Alban Berg e Anton Webern,

¹¹ “Como cria a sua música?” (Traduzido).

¹² Ver nota de rodapé 1.

apesar de terem o mesmo professor – Arnold Schoenberg – e o mesmo sistema, criaram e desenvolveram música e linguagem distintas.

Apoiado na *teoria do habitus* de Bourdieu, no presente projecto, mais que responder às perguntas sem resposta, ou de resposta difícil propostas pela curiosidade relativa à origem da criatividade pretendo explorar a construção de processos criativos tendo como pano de fundo o conceito *habitus*. Ambiciono, sobretudo, criar tendo em conta o meu *habitus* que comparo a um *ADN* condicionado por factores extrínsecos. Deste modo, a questão principal deste trabalho prende-se em:

Como construir dois ‘retratos’ musicais sobre Ancede pelo meio da composição musical explorando excertos retirados dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede e provenientes do século XVI/XVII e da sua fusão com referências ao património religioso e de memória oral local?

Procurando solucionar o problema proposto sustento-me, para além da composição, como tenho vindo a expor, em mais três princípios¹³, já iniciados nos itens anteriores, nomeadamente na Metodologia:

1- *Descontextualização*

No livro *As Consequências da Modernidade* o sociólogo Anthony Giddens defende que “...o dinamismo da modernidade resulta da separação do tempo e do espaço e da sua recombinação sob formas que permitem o exacto ‘zonamento’ espácio-temporal da vida social; da descontextualização dos sistemas sociais; e do ordenamento e reordenamento reflexivos das relações sociais à luz de contínuos *inputs* de conhecimento que afectam as acções dos indivíduos e grupos” (Giddens 1998: 11-12). O autor refere que a constituição do tempo e do espaço em dimensões ‘vazias’ permite o corte transversal das ligações da actividade social com a sua ‘contextualização’. Para o autor, este processo proporciona uma libertação das limitações dos hábitos e práticas locais e permite maior possibilidade de mudança. Giddens menciona, também, que a separação do tempo e do espaço fornece mecanismos de direcção para uma organização racionalizada, o que permite modos de ‘inserção’ que seriam inacessíveis nas civilizações anteriores. Exemplos desta organização são a estreita relação do local com o global, o mapeamento global do mundo, ou o sistema de datação estandardizada (*Ibid.*, 12-14).

¹³ Dois deles, – *descontextualização* e *coded voices* – juntamente com a composição, pertencentes à mencionada triangulação metodológica.

Poder-se-á sintetizar que para Anthony Giddens a separação do tempo e do espaço é uma condição básica para o processo de *descontextualização* e que este processo é um dos pressupostos para se chegar à modernidade. É a ideia de *descontextualização* (desinserção) que capta melhor os alinhamentos variáveis do tempo e do espaço, que permite a sua separação, bem como a suspensão do tempo (*Ibid.*, 15). Como tal, a natureza da modernidade encontra-se numa interpretação *descontinuista* do desenvolvimento social moderno. Embora nem tudo seja um caos deve-se entender que a história não se desenvolveu de uma forma uniforme/cumulativa e que, dessa forma, a confusão domina os acontecimentos humanos. Deste modo, entende-se não ser possível um conhecimento sistemático da história, como relata o *evolucionismo* (*Ibid.*, 3-5).

É através da ideia de que “os mecanismos de descontextualização ‘retiram’ a actividade social de contextos localizados, reorganizando as relações sociais através de grandes distâncias de espaço-tempo” (*Ibid.*, 37) que construo dois ‘retratos’ musicais a partir dos manuscritos musicais religiosos do século XVI/XVII e da sua fusão com elementos histórico-religiosos de Ancede. No que diz respeito aos manuscritos, somente importam as qualidades que me fornecem actualmente, desta forma não dou relevância ao tempo cronológico em que foram elaborados, ou à sua autoria, mas sim ao conteúdo que os constitui. A perspectiva *descontextualização/descontinuidade* permite-me, também, realizar o que designo por ‘viagem contemporânea’, juntando aspectos provenientes dos *manuscritos* com elementos que caracterizam Ancede, inscrevendo assim, como propõe Giddens, a tradição num meio não estático – no passado, no presente e no futuro. A *descontextualização* do tempo e do espaço permitir-me uma melhor exploração de processos criativos e faz-me chegar, de uma melhor forma, a ‘retratos’ actuais sobre Ancede.

2- Coded Voices

Pode-se extrair do capítulo 8 do livro *The Cultural Study of Music – Music, Culture and Creativity* do Jason Toynbee¹⁴ (Toynbee 2003: 102-112) - que o conceito *coded voices* é um processo de escolhas entre várias opções possíveis e que essas escolhas são partilhadas por uma mesma comunidade.

¹⁴Professor catedrático em Comunicação Social na Faculty of Social Sciences da Open University (The Open University 2014).

Autor crucial para o germinar deste conceito foi o crítico literário Mikahil Bakhtin (*Ibid.*, 104-106). Este, referindo-se à literatura, indica que os materiais que um criador dispõe e a forma como os organiza é eminentemente sintagmática. Para Bakhtin, o que melhor caracteriza um romance é o discurso utilizado pelo autor; o seu *dialogismo*. Este *dialogismo* consiste num grande leque de ‘géneros discursivos’ embutidos no discurso do autor, o que faz com que um romance seja uma fábrica de *vozes* que sempre existiram.

Embora esta teoria fosse originalmente pensada para a área da literatura, Toynbee aplica-a à música propondo que a própria música deva ser entendida como um conjunto de *coded voices* - vozes codificadas (*Ibid.*, 105). Segundo Toynbee, as *coded voices* permitem reconhecer a proveniência dos sons e relacioná-los com um determinado tempo ou lugar, facilitando a sua identificação social. Esta perspectiva vai, de certa forma, ao encontro da *semiologia* de Umberto Eco, uma vez que se faz representar por símbolos. Toynbee sugere como um dos exemplos desses símbolos a estrutura do *concerto grosso* como uma *voz codificada* da época Barroca.

Neste projecto, o conceito *coded voices* de Toynbee cria, porém, um paradoxo quando comparado com a perspectiva de *descontextualização* do tempo de Giddens, uma vez que leva em consideração o tempo e o lugar - um oposto à ideia de Giddens. Apesar deste facto considero a junção destas duas teorias como um ‘motor’ de ideias musicais, podendo deambular entre as duas perspectivas para chegar à criação musical.

A relevância deste conceito no presente projecto deve-se ao facto de permitir utilizar na minha música sonoridades da música religiosa do século XVI/XVII inter-relacionadas com sonoridades da *chula* de Baião, nomeadamente através da sua instrumentação, o que poderá ser considerado como um símbolo deste género. Assim, encaro as *coded voices* propostas por Toynbee como um *habitus* musical que retrata as características musicais religiosas e populares de Ancede, pelo que se encaixam neste trabalho podendo se misturarem com as novas ideias, e, dessa forma, encontrarem-se com a perspectiva de Giddens.

3- *Practice as research*

Na *secção 1* do livro *Blood Sweat and Theory* (Freeman 2010: 1-8) – *Ineffability; Illustration and the intentional Action Model*, John Freeman¹⁵ (*Ibid.*, 4) refere que as ‘práticas estéticas’ produzem conhecimento, o qual, ao ser traduzido para texto perde muitas das suas dimensões. Na sua perspectiva esse conhecimento é “...tão denso e impenetrável, tão complexo e sofisticado, tão inato e, por consequência, inefável, que a sua expressão não pode ser destilada em palavras...” (Traduzido) (*Ibid.*, 4-5) Desse modo defende que deveriam existir outros tipos de abordagens ao conhecimento artístico e à sua difusão, abordagens que não se esgotassem na tradução textual.

Segundo Freeman (*Ibid.*, 5), com abordagens baseadas na prática é possível desenvolver uma estética que não gera apenas conhecimento. Existem sentimentos e conceitos – experiências sensoriais - que são adquiridos unicamente de forma interna e individual (p. ex.: elações e interpretações), que são muito mais difíceis de explicar através de um texto, ou de linguagens a ele relacionadas. A arte, neste projecto, a criação musical é mais capaz de provocar em cada pessoa um conhecimento interno/individual que um texto ou outras linguagens convencionais, originando um desafio ao pensamento convencional. Desta forma revejo-me na afirmação “...o corpo é a fonte subjectiva para a experiência...” (Traduzido) (*Ibid.*,3).

Importantes neste texto de Freeman são as ideias de Ann Pakes nomeadamente as que dizem respeito ao *Modelo de Acção Intencional* (*Ibid.*,5). Segundo esta autora a arte é melhor comunicada através da prática, através da sua própria demonstração e ilustração; a arte possui, por si própria, um valor epistemológico. Pakes refere, mesmo, que a construção de um processo criativo não é mais nem menos que uma pesquisa rigorosa (*Ibid.*,7), o que me leva a apoiar no conceito aqui proposto - *practice as research* - para fundamentar todo o trabalho e processo criativo existente neste projecto; para fundamentar todo o conhecimento e experiência adquiridos por mim no processo da construção das duas obras e o conhecimento que possivelmente poderá permitir a outros na apresentação das mesmas.

A par da composição, os três princípios aqui apresentados sustentam todo o projecto, nomeadamente o trabalho criativo, uma vez que me ajudam a responder, de uma forma bem fundamentada, à questão principal do projecto, neste item exposta. Juntamente com a ideia de que “...nenhum de nós deveria perder facilmente a proliferação das narrativas

¹⁵Professor associado adjunto na School of Media, Culture and Creative Arts Staff da Faculty of Humanities da Curtin University (Curtin University 2012).

pequenas, emotivas e locais...” (Freeman 2010: 1) são a base para a elaboração de *‘retratos’ de Ancede num processo criativo musical.*

Capítulo II

A elaboração de um processo criativo

Este capítulo apresenta uma abordagem a alguns artigos referentes a diferentes perspectivas sobre a elaboração de processos criativos. Aqui, focalizo-me na perspectiva de criatividade de Jason Toynbee, no desenvolvimento de modelos relativos ao processo de pensamento criativo evidenciados pelo professor de História de Arte Scott Karakas¹⁶, na revisão da literatura relativa aos processos de criação musical, com particular foco nas etapas ‘inspiração’ e ‘realização’¹⁷ elaborada pelo compositor colombiano Federico Garcia, na visão do compositor americano Aaron Copland no que diz respeito à criação musical e ao papel do compositor, e ainda na definição de composição de Stephen Blum¹⁸. Sendo a segunda parte deste projecto completamente focada na criação e análise de duas obras da minha autoria, vejo como uma necessidade a abordagem deste tema, que se justifica, ainda, como provimento de algumas ‘luzes’ para a conscientização e construção do meu pensamento e processo criativo.

Jason Toynbee, no artigo *Music, Culture and Creativity*, inserido no livro *The Cultural Study of Music* recorre (Toynbee 2003: 107) a Pierre Bourdieu para explicar a criatividade musical. Segundo Toynbee, para Bourdieu, a criatividade de um autor é determinada pelas escolhas que este faz dentro de um amplo espectro de possibilidades. Dentro desse espectro, quanto menos óbvias forem as escolhas, maior probabilidade existe do autor ter um superior rendimento criativo. Ainda segundo Bourdieu, as escolhas altamente criativas são, frequentemente, feitas por criadores inicialmente exteriores ao *campo* musical que abordam. Desta forma, (*Ibid.*) como não lhes estão inculcadas determinadas formas de pensar, de criar ou de resolver problemas específicos, quando o fazem têm abordagens mais imaginativas.

Num panorama global, não considerando apenas a arte, as questões relativas à criatividade e ao seu processo são múltiplas. É do senso comum que não existe uma

¹⁶ Professor associado ao College of Arts & Sciences da Florida Gulf Coast University (Florida Gulf Coast University 2012).

¹⁷ Tradução minha para o termo *working-out*.

¹⁸ Professor de musicologia no Graduate Center da University of New York (The Graduate Center 2014).

fórmula estática para a criação, no entanto, alguns autores preocuparam-se em estabelecer e nomear etapas alicerçais para este processo.

No artigo *Creative and Critical Thinking in the Arts and Sciences: Some Examples of Congruence*, Scott Karakas, apresenta algumas definições modernas sobre o processo de pensamento criativo. Segundo ele, (Karakas 2010:3) no século XX o primeiro modelo para a construção de um processo criativo deve-se ao sociólogo Graham Wallas em *Art of Thought* de 1926. Nesse livro, Wallas explicava a criação introspectiva através de um processo de quatro etapas, - ‘stages of control’ - a *preparação*, a *incubação*, a *iluminação* e a *verificação* (*Ibid.*, 3-4). A *preparação* ocorria aquando da investigação consciente e sistemática do problema; a *incubação* quando existisse um período de abstenção ao pensamento consciente sobre esse problema; a *iluminação* quando aparecesse uma ideia criativa em *flash*, seguindo uma série de treinos de associação subconscientes; a *validação* quando a validade dessa nova ideia fosse testada, e esta, reduzida à sua forma exacta (*Ibid.*). Para Karakas, o referido modelo de Wallas caracterizava-se, sobretudo, por equilibrar elementos criativos na *incubação* e *iluminação*, de onde sobressaía o subconsciente. Com base neste, outros modelos surgiram:

Karakas refere (*Ibid.*) que, em 1931, o físico e engenheiro químico Joseph Rossman, contrariamente a Wallas, propunha que o processo de pensamento criativo era consciente e que nele contrabalançavam, sobretudo, as etapas *imaginação* e *análise*. Rossman sublinhava a importância dos aspectos críticos, analíticos e experimentais neste processo. Também indicado por Karakas, (*Ibid.*, 4-5) é o modelo do executivo de publicidade Alex Osborn. Este, em 1953, elaborou um modelo com base nas ideias de Wallas e de Rossman, onde dava principal ostentação à formulação intencional de soluções/hipóteses e à experimentação/avaliação. Na construção do processo criativo, Osborn atribuía, ainda, ênfase à fluidez e à flexibilidade de produção.

Karakas (*Ibid.*, 5) também refere o modelo *Creative Problem Solving* de Scott Isakson e Sidney Parnes, elaborado em 1985 a partir de desenvolvimentos do modelo de Osborn. Neste modelo salientava-se o uso de técnicas criativas e críticas desde o desenvolvimento das relações iniciais até à sua selecção e avaliação. Para Karakas (*Ibid.*), este modelo pressupõe que podem existir grandes zonas de sobreposição entre processo criativo e pensamento crítico.

Neste artigo, embora o principal objectivo de Karakas fosse o foco no processo de pensamento criativo nas artes e nas ciências, como se pode compreender pelo seu título, depreende-se que os modelos e os autores mencionados estão, maioritariamente, relacionados com as ciências, ainda que os referidos modelos se possam transfigurar para as artes, inclusive para a música. Esta questão é desenvolvida pelo compositor Federico Garcia. Segundo este autor (Garcia 2004: 7) estudar a criatividade em ciências é diferente de estudar a criatividade nas artes, nomeadamente, em música. Garcia refere (*Ibid.*) que os investigadores de criatividade na área das ciências têm bons recursos bibliográficos, muito pensamento já elaborado sobre esta temática, tais como o trabalho de Arquimedes, de Alfred Wallace, August Kekulé, ou de Henri Poincaré; no entanto, no caso das artes, particularmente no caso da criação musical, não existem recursos teóricos equiparáveis.

Quanto à música e à criação musical, Garcia sublinha ainda (*Ibid.*, 8) que estas dependem de uma grande extensão de técnicas muito específicas levando ao desinteresse por parte de muitos autores/investigadores. Garcia entende (*Ibid.*) que na música e na criação musical, qualquer análise minimamente profunda deve levar em conta um conjunto vasto de técnicas de escrita musical, e, sublinha ainda a importância em o leitor estar suficientemente à vontade com estas técnicas de modo a compreender a argumentação. Como tal, encontram-se facilmente pessoas que simplesmente ‘não conseguem imaginar como determinado compositor cria a sua música’ (*Ibid.*, 8) (Traduzido).

Ao encontro desta última ideia de Garcia vão as ideias do compositor americano Aaron Copland. Em *Cómo Escuchar la Música*, no capítulo III, Copland refere (Copland 1955:24) que a maioria das pessoas sente-se ‘às escuras’ quando se trata de perceber o processo criativo de uma obra de determinado compositor. Segundo o autor (*Ibid.*) as pessoas vêem um compositor como alguém misterioso, como uma ‘torre de marfim inacessível’. Este menciona (*Ibid.*, 24-26) também, que para a maioria das pessoas, é difícil perceber a questão da ‘inspiração’, da criação ou do ponto de partida de uma obra.

De acordo com estas ideias de Copland está Jason Toynbee. No mencionado artigo *Music, Culture and Creativity*, este autor começa por criticar (Toynbee 2003:102) o facto das noções de autoria e criatividade estarem, maioritariamente, incluídas numa visão romântica. O autor alerta para o facto destas noções se encontrarem relacionadas com a cultura de elite e, dessa forma, transformarem-se num processo místico, fazendo

consequentemente, com que os criadores/autores se metamorfoseiem em génios solitários, ou, como refere Copland, em autênticas ‘torres de marfim’.

O compositor americano diz (Copland 1955: 24) que para um compositor compor é uma função natural, tal como a de comer ou a de dormir. Para este, (*Ibid.*, 25-26) o ponto de partida de uma obra é uma ideia musical e não extra musical que “...aparece e pronto...”; “...é um dom do céu que nem o compositor sabe de onde vem”.

Neste mesmo livro, no *capítulo XI*, (Copland 1955: 197) Copland argumenta que determinada obra, de qualquer artista, é uma expressão sua, porém, nenhuma é tão directa como a de um criador de música. Segundo o autor (*Ibid.*, 198-199), um compositor expressa a porção mais plena e profunda de si; quando se ouve a criação de um compositor está-se a ouvir um homem, um homem com determinada personalidade. Copland indica ainda que através da música de um compositor torna-se perceptível a época em que vive. Esta ideia é também partilhada por Stephen Blum. Segundo este autor (Blum 2001: 198-199) no século XX a introspecção dos compositores passava pelo seu envolvimento nos dilemas da cultura que contactavam.

Esta ideia de Blum e a última de Copland combinam perfeitamente com o supracitado conceito *coded voices*¹⁹ de Toynbee, porém, há que notar nas anteriores afirmações do compositor americano o esquecimento da natureza social na criatividade. Seguindo a perspectiva de Toynbee no seu referido artigo, Copland insere-se, de certo modo, no que este designa por uma visão romântica da criatividade.

Uma das novidades que providencia Toynbee (Toynbee 2003:104) diz respeito à relevância da natureza social no processo de criação, afirmando que a criatividade tem de ser percepcionada como uma acção social e não como uma acção *heróica*, como divulgada pela tradição romântica. Na formulação desta ideia apoia-se (*Ibid.*) não só em Bourdieu (*teoria do habitus*), mas também no sociólogo Howard Becker, segundo o qual a criação é composta por pequenas quantidades de escolhas individuais feitas pelos artistas e por uma imensa interacção social intensa, complexa e repetida. Tal perspectiva leva Toynbee a afirmar que a criação musical é obtida através de uma forte interacção social entre vários agentes.

Apesar da visível preocupação de muitos autores com a criatividade e com a construção de processos criativos, no que diz respeito ao campo musical, Federico Garcia

¹⁹ Mencionado e explicado no Capítulo 1 – Item Problemática.

revela (Garcia 2004: 23) que o estudo dos processos composicionais encontra-se, ainda, num estado inicial. Num contexto exclusivamente musical, no artigo *The Process of Musical Creation, the current state of research*, Garcia, incompativelmente aos modelos dos autores mencionados por Karakas, distingue apenas duas fases principais no processo de criação: A ‘inspiração’ e a ‘realização’. Baseado no livro *Bach and Patterns of Invention* de Laurence Dreyfus, o compositor indica (*Ibid.*, 14) que apesar das controvérsias relativas ao número e nome das etapas, os autores (Sloboda, Hindmith, Tang, Dorian, Session, ou Rothenberg) concordam que a primeira etapa do processo de criação musical é a ‘inspiração’ e a segunda a ‘realização’. Fundamentado no artigo *The Musical Genius* de Edward Lowinsky, o compositor refere (*Ibid.*, 2-3) que num processo composicional a primeira fase acontece quando nascem as ideias – ‘inspiração’ - e a segunda quando essas ideias são trabalhadas – ‘realização’. Um exemplo é Beethoven. Segundo Garcia, (*Ibid.*, 15), em muitas das obras deste compositor denota-se como primeira ideia a ‘inspiração’, sendo que a segunda e restantes ideias mostram claramente a expansão da primeira, o que conduz à segunda fase, a ‘realização’.

No artigo mencionado, Garcia explica o papel atribuído a estas duas fases desde a *Idade Média* até à actualidade. Diferentemente de Scott Karakas, não se cinge, somente, ao século XX. Segundo ele, os diferentes períodos históricos atribuíram funções distintas às duas etapas mencionadas.

Fundamentado no livro *The Music of Spheres* de Jamie James, o compositor indica (*Ibid.*, 5) que, na *Idade Média*, a teoria musical não se preocupava com a criação musical. Nesta época, este ofício apenas deveria fazer da música um emblema da harmonia e da lei universal. Do mesmo modo, no *Renascimento*, embora houvesse um maior interesse, Garcia refere (*Ibid.*, 6) que a música continuava apenas a servir a perspectiva da *Harmonia das Esferas*, que estava acima de tudo. No entanto Blum (Blum 2001: 193) revela que nos séculos XV/XVI o facto de se começar a adicionar novas vozes a uma melodia pré-existente – *cantus firmus* – permitiu um maior leque de possibilidades à busca pela originalidade, pelo que se depreende alguma preocupação pela criação.

Sustentado no *Dictionaire de musique* de Rousseau, Garcia menciona (Garcia 2004: 6) que no Barroco os compositores concebiam-se como artesãos, identificando-os com a segunda fase do processo criativo musical – ‘realização’. Por sua vez, Blum (Blum 2001: 196) refere que a pedagogia de Bach baseava-se na ‘capacidade de pensar musicalmente’

(Traduzido). Corroborando a predominância da fase ‘realização’, para Bach pensar musicalmente significava ter ideias que modificassem habilmente as ‘ideias e passagens’ provenientes da imaginação. No entanto, segundo Garcia, (Garcia 2004: 6) até Haydn os compositores não se questionavam, nem eram questionados, sobre o exercício de compor/criar; o seu trabalho destinava-se, apenas, a servir determinada corte ou igreja. O compositor sublinha (*Ibid.*) ainda que até Mozart os compositores não se preocupavam com o processo composicional, e acrescenta que nos anos que se seguiram até ao século XIX, os seus apontamentos eram sempre retorcidos pelo mito do génio.

No que diz respeito ao século XIX/Romantismo, Garcia afirma (*Ibid.*, 4) que o compositor era um consciente artesão, no entanto releva (*Ibid.*, 3) uma forte ênfase dada à etapa ‘inspiração’. Blum (Blum 2001: 197) destaca neste período o papel de Beethoven. Para o autor este compositor fez despertar uma renovação da noção de autoridade e liberdade na identidade dos compositores.

No século XX, Garcia indica (Garcia 2004: 3) que os processos criativos estavam voltados para a ‘realização’. Destacam-se, deste período, as técnicas e regras inventadas por distintos compositores – as novas linguagens (p.ex.: Messiaen e Xenakis). Para Blum (Blum 2001: 197-198) foi a proliferação de estéticas controversas que fizeram sobressair nos compositores deste período identidades únicas.

Apesar de no seu artigo Federico Garcia fornecer praticamente uma história dos processos de criação musical e das suas duas etapas indica (Garcia 2004: 15) não existir na literatura uma definição destas, no entanto, junta esforços para definir a primeira etapa:

Segundo o compositor colombiano, (*Ibid.*, 15) a ‘inspiração’ tem origem no termo ‘invenção’, que Cícero e Mattheson definem como uma ‘etapa onde se procura o que vai ser dito’ (Traduzido). Garcia refere (*Ibid.*, 20) que a ‘inspiração’ não é cronológica, nem acontece com uma ordem sequencial. Apoiado em Roger Session (*Ibid.*, 18) Garcia diz que a ‘inspiração’ não tem que ser uma melodia, ou, sequer, tonal referindo que no século XX a revolução musical deu-se através da revelação de novos métodos e técnicas e não através de ‘melodias bonitas’. Apoiado em Arthur Koestler, Garcia refere (*Ibid.*, 20) ainda que o *flash* da ‘inspiração’ pode ser comparado ao *momento Eureka* nas ciências; segundo o compositor este *flash* surge numa fase de saturação da mente, após uma luta sistemática com o problema; quando esta atinge a maturidade.

Dos cinco artigos abordados destaco a perspectiva de criatividade de Toynbee, pois, para além de me proporcionar o conhecimento de que as escolhas altamente criativas podem ser elaboradas por criadores inicialmente exteriores ao *campo* musical que abordam, alertou-me, sobretudo, para a forte existência de factores sociais na criação²⁰. Desta forma, fez-me entender, também, por um outro caminho, os conceitos de *autor* ou *Eu social* defendidos por este autor e por Bourdieu; conceitos que utilizo conscientemente nas obras elaboradas.

Há que realçar, também, o facto dos modelos do processo de pensamento criativo de Wallas, Rossman, Osborn e Parnes e Isakson, citados por Karakas, poderem fornecer elementos ao processo de criação musical. Embora os considere não tão fincados nas artes e na música são possíveis exercer comparações entre estes e as duas etapas que propõe e explora Federico Garcia. A ‘inspiração’ pode ser equiparada às três primeiras fases do modelo de Wallas, ou à etapa ‘invenção’²¹ de Rossman. A ‘realização’, por sua vez, pode-se comparar à fase ‘experimentação’ também proposta por Rossman.

Outro ponto a destacar diz respeito à excelente recolha literária de Federico Garcia sobre o processo de criação musical. O trabalho deste compositor permitiu-me o conhecimento cronológico dos grandes autores relacionados com este tema, e levou-me a entender a importância da etapa ‘realização’. Julgo ser esta a etapa mais importante actualmente, pois um compositor distingue-se pelo grau de perícia e criatividade revelados na escrita das suas ideias.

Dos cinco artigos escolhidos, dois de autores músicos e três de autores não músicos, há que destacar ainda o importante contributo de Aaron Copland. Apesar deste compositor pertencer a outra geração, comparando com os demais autores, e, como tal, as suas ideias poderem até estarem ultrapassadas, as questões por ele colocadas em 1955 continuam actuais e a ser alvo de pesquisa.

²⁰ Podendo este processo acontecer de forma consciente ou inconsciente.

²¹ Como exposto no artigo de Federico Garcia, ‘invenção’ é um termo que dá origem à etapa ‘inspiração’.

Segunda Parte

A Lenda de Ermelo e Olhares Sobre um Tríptico

Fundamentação do trabalho criativo

Capítulo I

Texto sobre a criação de *A Lenda de Ermelo*

A Lenda de Ermelo é uma obra para orquestra sinfónica, pequeno coro masculino, narrador e instrumentos tradicionais portugueses relacionados com a *chula* de Baião. Esta obra, de carácter tonal, tem por base os seguintes trechos provenientes dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede²²:

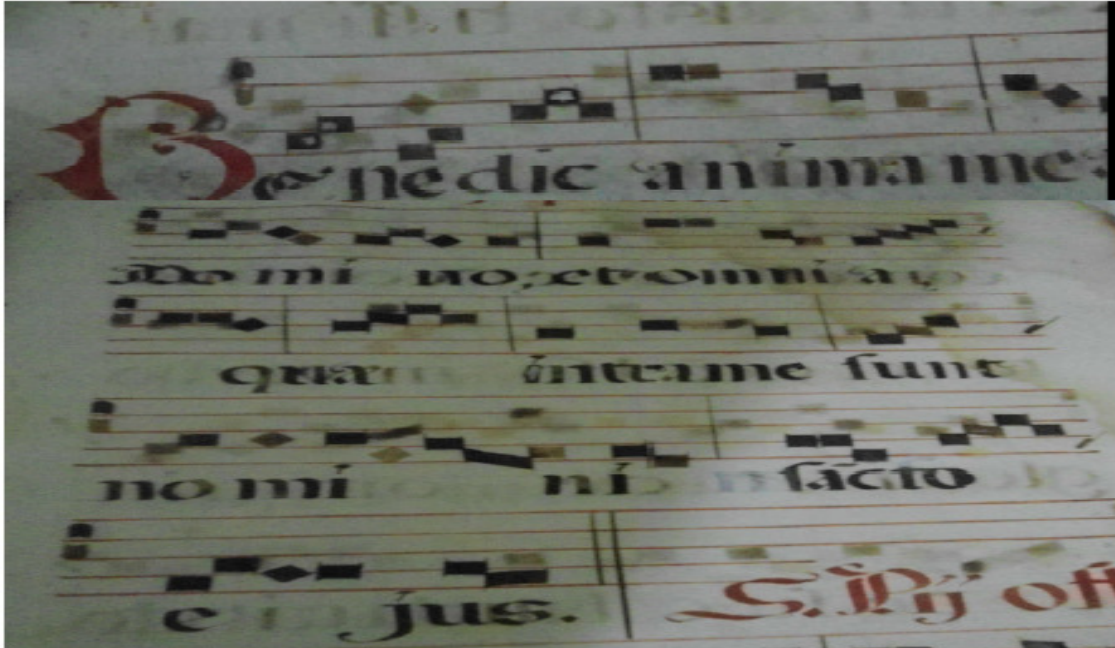


Fig. 1- *Benedict anima mea e By quinti.* de *De nomine Jesu.*: Fólios 11v e 12 dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede

²² Para uma vista completa ver por favor Anexo 3.



Fig. 2 - *Laudate* de *De nomine Jesu Offitium*.: Fólios 10v dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede

A *Lenda de Ermelo* tem como foco o Mosteiro de Santa Maria de Ermelo – mosteiro situado num lugar remoto da freguesia de Ancede e quase desconhecido quando comparado com o Mosteiro de Santo André de Ancede (Principal monumento na freguesia). Segundo a lenda, o mosteiro de Ermelo teve uma relação algo fatídica com o mosteiro de Ancede, sendo que a ascensão do último levou ao abandono do primeiro, que se mantém até à actualidade num estado elevado de degradação (Pinto 1949: 35).



Fig. 3 - Interior da Capela-Mor do Mosteiro de Santa Maria de Ermelo

Sobre o Mosteiro de Santa Maria de Ermelo e da sua ligação ao Mosteiro de Santo André de Ancede persistem até hoje as seguintes lendas:

I- *Lenda do Topónimo de Ancede* (Lenda de Ermelo)

II- *Lenda da Cabeça Santa.*

III- *Lenda de Frei Comilão*²³

Estas três lendas remetem para tempos longínquos recordando não só a época em que Ermelo era habitado mas também o posterior declínio e desertificação (1ª lenda); mencionam alguns dos seus ilustres habitantes (2ª lenda) e descrevem ainda um habitante especial do Mosteiro de Santo André de Ancede (3ª lenda) (Pinto 1949: 181-183).

Para muitos autores estas lendas não têm grande rigor histórico, no entanto, este factor não é relevante para o meu projecto criativo – não procuro uma história rigorosa e comprovada, mas sim o teor do fantástico e do misticismo característico das lendas. Na primeira obra influencio-me nestes teores referentes às três lendas que reflectem o quotidiano da época: o narrador é o personagem *frade cisterciense* que na lenda corresponde ao frade que escreveu a carta ao rei²⁴. Construindo o perfil psicológico deste personagem, atribuí-lhe uma característica que será relevante em todo o enredo: a sua persistente resistência ao novo – um *Velho do Restelo*. Na Lenda de Ermelo, o *frade cisterciense* recusa-se a aceitar o novo mosteiro, negando, assim, um novo mundo que iria revolucionar a sua vida. A narrativa musical d'A *Lenda de Ermelo* é articulada entre os textos deste personagem (narrador/barítono) e os textos cantados pelo coro. Na verdade trata-se de um monólogo do *frade cisterciense* pontuado por intervenções corais.

N'A *Lenda de Ermelo* é objectivo fundir as três referidas lendas com a história de Ancede, criando uma narrativa musical articulada por 'retratos' sonoros que procuram descrever este mundo, de algum modo distante. Para tal, acrescento alguns elementos da música dos *Pregadores Dominicanos* - uma referência erudita relacionada com Ancede - com sonoridades organológicas relacionados com a *chula* de Baião (viola amarantina, rabeça chuleira, bombo tradicional português e triângulo) - música tradicional da região de Baião.

²³ Esta lenda apenas diz respeito ao Mosteiro de Santo André de Ancede.

²⁴ Na *Lenda do Topónimo de Ancede* é referido que os frades de Ermelo escreveram uma carta ao rei pedindo auxílio para a falta de água. Na minha obra entendi que deveria ser apenas um frade a escrever essa carta, um frade superior na hierarquia, mas com algumas especificidades.

Nesta obra o material musical proveniente dos manuscritos musicais religiosos é por mim utilizado na forma melódica e harmónica, ou seja, partindo destes manuscritos, além de motivos e temas, elaboro agregados sonoros responsáveis pelo ‘pano de fundo’ harmónico sobre o qual exponho o restante material musical. Os excertos retirados destes manuscritos funcionam como impulso para a elaboração da escrita desta obra: utilizo o contexto musical dos *Pregadores Dominicanos* como ponto de partida para a criação musical²⁵.

Apesar dos manuscritos musicais estarem apenas relacionados com o Mosteiro de Santo André de Ancede e com ordens religiosas a ele relacionadas, em *A Lenda de Ermelo* não faço esta distinção, acentuando, assim, a justificada relação que se criou, segundo a lenda, entre Ermelo e Ancede.

As três lendas, a par dos manuscritos musicais, são usadas numa mescla entre a sua forma original e variantes elaboradas por mim. O título da obra, *A lenda de Ermelo*, indica que das três lendas criei uma só ligando os vários Momentos²⁶ que separam a acção na forma original.

De notar ainda, que, embora a obra inclua uma personagem não tem grande peso teatral, não sendo por isso catalogada de *oratória* ou *teatro musical*.

Guião:

Cenário para a versão concerto

Luzes: incidem no frade, no coro e nos três músicos que interpretam os instrumentos tradicionais relativos à chula de Baião (*Rabeca chuleira, viola amarantina e Bombo Tradicional Português*).

A orquestra sinfónica deve estar na posição definida no princípio da partitura.

Os instrumentos relacionados com a chula de Baião têm a seguinte disposição:

Rabeca chuleira: Ao lado direito do concertino;

25 No entanto é importante referir que a utilização do material original dos manuscritos nem sempre é óbvia.

26 Os Momentos são elementos formais que se agrupam em várias secções (6) de carácter distinto. Esta estrutura formal torna mais perceptível a acção da narrativa, com, ou sem texto.

Viola Amarantina: À frente da rabeca chuleira;

Bombo tradicional português e triângulo: No naipe da percussão;

Personagem: Frade Cisterciense (Narrador/barítono).

Proveniente do mosteiro de Santa Maria de Ermelo, o frade vai contando, através de um monólogo, as lendas relacionadas com este mosteiro e as circunstâncias que o fizeram ligar-se posteriormente ao de Ancede. Durante este monólogo o frade vai narrando a sua vida, de onde se depreende uma grande nostalgia pelo mosteiro de Ermelo, bem como o desgosto pela sua nova morada em Ancede. Este personagem deverá ter um traje de pregador dominicano diferenciado do coro, e posicionar-se à frente da orquestra, ao lado dos violoncelos.

Coro: *Discreto e com traje de pregador dominicano, posicionado atrás da percussão.*

Lugar e tempo da acção: *Mosteiro de Santo André de Ancede, poucos dias após a mudança de Ermelo para Ancede.*

Momento I

Mosteiro de Ermelo Século XII

Adagio drammatico (longínquo) - semínima = 50

O Momento I – ‘Mosteiro de Ermelo Século XII’ - trata-se de uma introdução à obra. Remete para um passado algo longínquo, época em que o mosteiro de Santa Maria de Ermelo tinha vida, não só a vida religiosa dos seus frades cistercienses, mas também todo um mundo em sua volta. O Momento I exhibe um ambiente musical que remete para o estilo de vida no mosteiro de Ermelo em tempos do século XII. Escrito em *Adagio drammatico*, começa com bombo tradicional português de modo a induzir os primórdios musicais, ainda anteriores aos habitantes de Ermelo. O mistério e misticismo iniciado por este instrumento é prolongado pelas notas graves, inicialmente em *pizzicato* pelos contrabaixos e depois nas violas e segundos violinos. Os *tubular bells* induzem um ambiente algo religioso, representando os sinos da igreja. Estes ‘sinos’ fazem surgir o motivo 1, inicialmente apresentado pelos violoncelos, trompas e trombone baixo.

(p. ex.: c. 11 nos violoncelos)



Motivo 1

Este motivo é depois realçado por um *glissando* nos tímpanos e nos contrabaixos que culmina com o motivo 2 no flautim, flautas, *glockenspiel* e vibrafone.

(p. ex.: c.16 no vibrafone)



Motivo 2

Tanto o motivo 1 como o motivo 2 desenvolvem-se ao longo da obra, dando origem, por vezes, a novas formas motívicas.

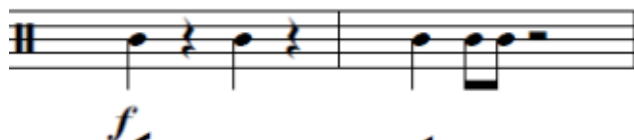
No Momento I, bem como em toda a obra, os *tubular bells* desempenham um papel importante por representarem os sinos do mosteiro. Também a viola amarantina e o bombo tradicional português, ambos instrumentos relacionados com *chula* de Baião, proporcionam um toque ‘genuíno’ à sonoridade. Dois exemplos a salientar são o *solo* da viola amarantina (motivo 3), e, o ritmo do bombo tradicional português (motivo 4) que caracteriza os grupos etnográficos da região – *Zés Pereiras* - utilizando algumas das suas células rítmicas mais comuns.

(c. 20 na viola amarantina)



Motivo 3

(p. ex.: c.17-18 no bombo tradicional português)



Motivo 4

Os *efeitos de vento* na transição do Momento I para o Momento II têm um significado primordial na qualidade expressiva que estabelecem. Retratam a natureza e, mais sublinhadamente, o passar do tempo que aqui parece fugir por entre os dedos – como se as memórias se diluíssem com o vento, renunciando o final da acção. Os *pizzicati* e *staccati* (motivo 5) presentes não só no Momento I mas continuamente por toda a obra são como cronómetros que contam os segundos de um tempo perdido, tempo esse em que havia história em Ermelo.

(p. ex.: c. 22-23 violoncelos e contrabaixos)



Motivo 5

O *solo* de tuba tenor e a consequente resposta das madeiras representam o sentimento desse lamento; da perda que se avizinha: subentende-se o drama.

Momento II

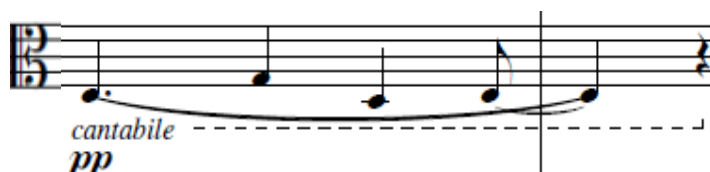
Descrição do lugar

Un poco più (sucessivas mudanças ligeiras de andamento e carácter)

(Compassos 31- 144)

Este Momento é responsável por descrever o local/mosteiro de Ermelo, nomeadamente através do personagem *frade cisterciense* (narrador/barítono) e das suas recordações. A trompa 1 inicia este Momento com um indício do motivo 6 que tem por base ‘material’ musical de *Antífonas de Laudas* (fólios 11v e 12 – Fig. 1) dos manuscritos musicais.

(p. ex.: c. 35-36 nas violas)



Motivo 6

Este ‘material’ é usado na construção de várias ideias musicais que estão regularmente presentes até à entrada do narrador e do coro.

O motivo 6 atinge o seu auge no *solo como se fosse cantochão* de rabeca chuleira²⁷. A denominação atribuída a este *solo* deve-se à perspectiva de Peter Kivy, segundo o qual (Kivy 2001: 14) não se deve interpretar a notação antiga através da prática moderna. Ao escrever *como se fosse cantochão* pretendo que o *solo* se faça de uma forma flexível (não *ad libitum*) permitindo um ‘determinismo aberto’ característico da notação medieval (Kivy 2001: 9).

Para chegar ao ritmo deste motivo e do *solo* de rabeca chuleira levei em consideração a etapa que Kivy (Kivy 2001: 5) designa por *proto-work/performance ontology*.²⁸ Interpretei as linhas melódicas dos manuscritos tendo em conta a letra que o acompanhavam. Neste processo valorizei as barras existentes, que não sendo de compasso, são responsáveis pela separação das diferentes palavras. Assim, considerei apenas as propriedades melódicas dos manuscritos. O texto que me ajudou a chegar a um ritmo para este motivo (nomeadamente para o *solo* de rabeca chuleira) foi «*Benedict anima mea*

²⁷ Sobre este instrumento e todo o seu contexto há que destacar a dissertação *A rabeca chuleira, etnografias, contextos e tocadores* de Maria Emília Silva apresentada à Universidade de Aveiro em 2011. Esta investigação centra-se, precisamente, no último tocador deste instrumento em Baião – António Alves (Silva 2011: 3).

²⁸ Segundo Kivy (Kivy 2001: 5) a etapa *proto work/performance ontology* acontecia quando, na *Idade Média*, um cantor cantasse um texto que outro, ou ele próprio, conseguisse reproduzir novamente.

Domino et omni a qua intrame fut nómini facto ejus», (manuscritos musicais s.d: 11v-12) texto presente nos mesmos fólios dos manuscritos de onde foi retirado também o ‘material’ sonoro.

O agregado sonoro mi, sol, ré, lá, dó e si é responsável pela criação de um ambiente sonoro misterioso que funciona como ‘pano de fundo’ para este Momento. O tema apresentado na rabeca chuleira prepara a narrativa que se segue: As várias lendas do Mosteiro de Santa Maria de Ermelo, que por sua vez, são inerentes à história do Mosteiro de Santo André e à própria freguesia de Ancede. Assiste-se até aqui a um carácter algo religioso e místico que se mistura com um ambiente tradicional/quotidiano da época - século XI. Por vezes infere-se uma sonoridade trágica que alerta para algo dramático – o fim do mosteiro de Ermelo.

Após uma secção instrumental inicia-se um trecho onde a música se articula com o texto. Agora o *frade cisterciense* ganha protagonismo num monólogo que faz alusão às lendas do Mosteiro de Santa Maria de Ermelo, bem como dos traços que ligam este mosteiro ao de Ancede. A escrita do texto tem um carácter indeterminado embora com algumas restrições, como por exemplo, respeitar o determinismo dos compassos. O texto revela uma forte nostalgia sublinhada igualmente pela música²⁹.

Segue-se a entrada do coro iniciando uma reexposição (novamente por parte da trompa 1) do motivo 6 que funciona como um momento de viragem. O coro funciona como um reflexo do narrador.

O carácter nostálgico é um elemento primordial neste Momento II, nomeadamente após a entrada do narrador e do coro. Tento reflectir este sentimento no carácter e sonoridade da obra, através dos instrumentos relativos à *chula* de Baião, mas também com os trémulos na secção das cordas e de diferentes ataques, dinâmicas e *sussurrares* realizados pelo coro masculino. A esta nostalgia, junta-se, por vezes, alguma revolta proveniente do personagem e de todo o seu *habitus*.³⁰ No fundo, nesta segunda parte do Momento II, a música exprime e reafirma o carácter requerido pelo respectivo texto.

Os motivos já enunciados no Momento I voltam neste Momento, embora, com algumas mudanças. Outro motivo principal no Momento II (que se distingue mais

²⁹ Esta nostalgia é expressada pelo *frade cisterciense* relativamente ao Mosteiro de Ermelo. Para além deste sentimento, este personagem, demonstra também desgosto e revolta pela sua nova morada em Ancede.

³⁰ Ver nota de rodapé 1.

claramente até à entrada do narrador e coro), e que já advém também do Momento I, é a aparição sistemática de conjuntos de semicolcheias. Estes são um desenvolvimento melódico do motivo apresentado pela primeira vez no *solo* da viola amarantina (motivo 3). Também o ritmo do início da obra, proposto pelo bombo tradicional português (motivo 4) prossegue ao longo deste Momento II, acabando por formar um verdadeiro motivo rítmico. Outro motivo, ‘inspirado’ numa música tradicional de carácter oral de Ancede, e que ganhará maior protagonismo no Momento V, aparece pela primeira vez (motivo 7).

(p. ex.: c. 102 nos 1^{os} violinos)



Motivo 7

Pode-se ainda ouvir, em Momento II, um outro motivo (em forma diatónica) que é apresentado, maioritariamente, pelas trompas (motivo 8).

(p. ex.: c. 83 nas trompas)



Motivo 8

Em síntese, o que melhor caracteriza este Momento II é o ambiente sonoro provocado pelo agregado de sons provenientes de *Antífonas de Laudas* dos manuscritos musicais. Este ambiente sonoro é fonte de ‘inspiração’ para a criação de todo o material musical deste fragmento, o qual será desenvolvido até ao final da obra. Pela sua origem, este ambiente sonoro acarreta para o mundo dos sentimentos do personagem representado pelo narrador: o mundo religioso.

Caracterização do frade antes de começar a declamar:

Este frade, pertencente à ordem de Cister (ordem religiosa que regia o mosteiro de Ermelo) é o mais velho que veio daquele mosteiro para o de Ancede. É o único que verdadeiramente não queria deixar Ermelo. Representa uma espécie de Velho do Restelo, um pessimista muito nostálgico, e que se encontra completamente desorientado visto ter de enfrentar um mundo novo.

Texto:

Frade cisterciense - Oh tempo... Oh tempo em que eu fui feliz...

Os melhores anos da minha vida passei-os lá... Diziam que era ruim, que era seco, que era um ermo... disparates! Era um lugar calmo e solarengo... Ah saudade!

Era lá que eu estava bem...

Os outros... os outros já gostam mais daqui que de Ermelo. Dizem que este mosteiro é que está na moda... oh mundo perdido!

Ermelo... (sonhando) Não é muito longe daqui. É só um quarto de légua para Este, mas... aqui é tudo muito diferente...

Em Ermelo vivíamos só para a igreja e para Santa Maria... Agora aqui?! Nem Santa Maria, nem Santo André! Só pensam em negócios: É produção de vinho, compras de terrenos, são coisas e mais coisas supérfluas... eu prefiro nem saber!

Ai Ermelo...! (sonhando)

O meu coração e a minha alma são de lá... Pairam por aqueles vales até ao Douro...

Que será da Ordem de Cister, que será de Santa Maria nossa mãe que lá ficou abandonada?

Há-de nos castigar a todos... (desesperado)

Neste mosteiro de Ancede é tudo novo para mim!... Até num agostiniano me transformei... (muito triste)

Não é que não goste de Santo Agostinho... mas...

Em Ermelo apenas rezava... a Deus e a Santa Maria...

Prepara-se para cantar a oração

Momento III

Ambiente de Eucaristia/Igreja (Oração das horas)

Religioso - semínima = 60

(Compassos 145-163)

A agógica deste Momento – *religioso* - remete para um maior misticismo monástico. No Momento III recorda-se um dos hábitos que o *frade cisterciense* e os seus irmãos do Mosteiro de Santa Maria de Ermelo tinham quando ali viviam - as orações das horas.

Neste Momento construo um agregado de sons constituído pelas notas sol, lá, dó e si. O ritmo para o referido motivo e para a oração cantada pelo narrador foi, como no Momento anterior, conseguido através da relação do texto com a linha melódica existente nos manuscritos, sobretudo com as barras que separam as várias palavras.

A transição do Momento II para o Momento III faz-se por uma trompa, pelo *glockenspiel*, por um trombone e pelos tímpanos. Estes instrumentos iniciam um novo motivo que será responsável pela oração cantada pelo frade. Este motivo é obtido através de um desenvolvimento rítmico do motivo 6.

(p. ex.: c. 144-145 na Trompa 1)



Motivo 9

Num *solo cantado como se fosse cantochão* (possuindo os mesmos requisitos que o *solo* de rabeça chuleira no Momento anterior) o frade canta uma oração de louvor a Deus e a Santa Maria, tal como se estivesse em Ermelo: «*Laudate Domini, quia bónus Dominus: psallite nomini ejus, quoniam suave*» (manuscritos musicais s.d: 10v). Cantar é, para ele, uma das melhores formas de recordar os bons velhos tempos de Ermelo. A mencionada oração é também retirada de *Antífonas de Laudas*, mas proveniente do fólio 10v dos manuscritos musicais encontrados em Ancede (Ver por favor Fig. 2).

Antes do referido *solo* há um particular destaque para os *sussurrares* do coro e do próprio narrador. Este efeito é realizado com o motivo 6. Segue o motivo 5 lembrando que o tempo corre, assim como o motivo 4 no bombo tradicional português, com o seu ritmo característico responsável por criar um ambiente misterioso, mas, ao mesmo tempo tradicional.

No Momento III destaco o acompanhamento da viola amarantina, quer antes, quer ao longo do *solo* do *frade cisterciense*. Aqui, este instrumento apresenta diversas variantes melódicas do motivo 3.

(p. ex.: c. 152-153)



Acompanhamento da viola amarantina no *solo cantado como se fosse cantochão* do frade cisterciense

Nesta parte verifica-se uma contínua presença do motivo 1 (tubular bells), do motivo 2 (secção das cordas), do motivo 5 (vibrafone e celesta) e do motivo 6 (glockenspiel). Para além destes motivos sobressai o *solo* de corne inglês que faz alusão ao *solo como se fosse cantochão* da rabeça chuleira.

No Momento III o coro apenas menciona as palavras mais importantes cantadas pelo frade. Este naipe utiliza o agregado sonoro (mi, sol, ré, lá, dó, si) que caracteriza o Momento II, nomeadamente o *solo* de rabeça chuleira. Ritmicamente desenvolve um dos motivos mais utilizados até aqui – o motivo 6.

Traduzindo a oração entoada pelo *frade cisterciense* analisa-se que se trata de uma prece de louvor a Deus, neste caso um salmo: “Louvai ao Senhor porque o Senhor é bom: Cantai louvores ao seu nome porque ele é misericordioso”. É com esta fé que o frade canta a oração, no entanto, surge ao mesmo tempo, na sua memória, a desgraça que lhe aconteceu. Deste modo, ao cantar a oração, o seu carácter sugere, também, algumas

dúvidas quanto à sua fé. O facto de a oração terminar de uma forma quase drástica, ou até brusca deve-se a esse carácter, daí os *glissandos* nos tímpanos, violoncelos e contrabaixos.

Momento IV

A resposta por carta de D. Afonso Henriques ao auxílio pedido pelos frades de Ermelo/ Mudança de Mosteiro e Topónimo de Ancede/Cabeça Santa

Allegro ma furioso - Semínima = 130 (sucessivas mudanças de andamento e carácter)

(Compassos 164-441)

No Momento IV, o *frade cisterciense* para além de relatar a tristeza que lhe trouxe a resposta da carta do rei e a consequente mudança para Ancede, narra, sobretudo, as lendas do *Topónimo de Ancede* e da *Cabeça Santa*. Desta forma, o Momento constitui-se por três fragmentos, como se pode verificar no seu título:

1- *A resposta por carta de D. Afonso Henriques ao auxílio pedido pelos frades de Ermelo*

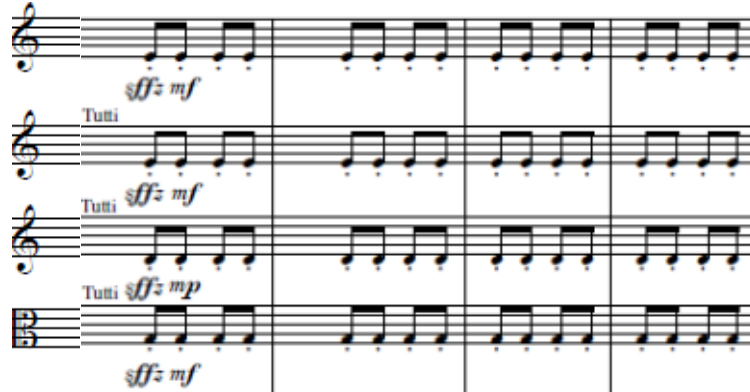
2- *Mudança de Mosteiro e Topónimo Ancede*

3- *Cabeça Santa*

No discurso do frade em contínuo monólogo destaca-se um carácter de escárnio e revolta, fruto do mal-entendido provocado pela sua carta ao rei. Estes factos explicam a existência de uma agógica de fúria, de um tempo mais rápido e dum novo carácter e dinâmicas, por vezes, estridentes.

No fragmento 1 deste Momento destaca-se o enfoque numa das células do motivo 4 que acaba por formar um *ostinato*.

(p. ex.: c.164-167 na rabeca chuleira 1ºs violinos, 2ºs violinos e violas)



Ostinato

Este *ostinato* estende-se pelos diferentes naipes da orquestra dando impulso a vários materiais: Desenvolvimento rítmico/melódico do motivo 1, aumento rítmico do motivo 2, desenvolvimento rítmico/melódico do motivo 4, desenvolvimento do motivo 6, aumento do motivo 7, continuidade e desenvolvimento do motivo 8 e origem do motivo 10 e do motivo 11.

(p. ex.: c. 183-184 na rabeca chuleira)



Desenvolvimento rítmico/melódico do motivo 1

(p. ex.: c. 166-169 nas trompas)



Aumento rítmico do motivo 2

(p. ex.: c. 207-213 nos metais graves)

Expansão rítmica/melódica do motivo 4

(p. ex.: c. 185-192 no oboé, corne inglês e clarinetes)

Desenvolvimento ritmo, melódico e harmónico do motivo 6

(p. ex.: c. 260-262 nas flautas e oboé)

Aumentação rítmica do motivo 7

(p. ex.: c. 207-213 no oboé)



Diminuição rítmica e desenvolvimento melódico do motivo 8

(p. ex.: c. 173-177 nos trombones)



Motivo 10

(p. ex.: c. 213-215 nas trompas)



Motivo 11

No fragmento 2 do Momento IV registam-se três temas principais: O primeiro proveniente da junção dos motivos 10 e 11, o segundo originário do Tema 1 e o terceiro dos motivos 5, 6, 7 e 8. Os dois primeiros demonstram a fúria e revolta do frade por toda a injustiça que lhe aconteceu.

(p. ex.: c. 296-307 no flautim)



Tema 1

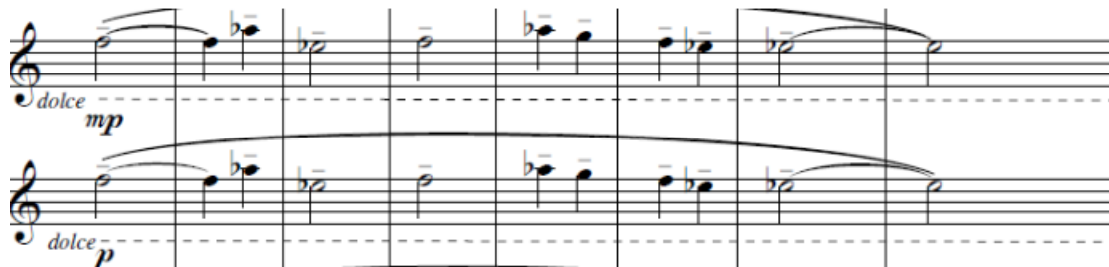
(p. ex.: c. 296-307 nas trompas)



Tema 2

Estes sentimentos, porém, rapidamente se transformam numa imensa nostalgia, propiciando-se, assim, um andamento e carácter *Meno Mosso* – estas oscilações de sentimentos, andamentos e caracteres sublinham a grande desorientação do frade. É neste contexto que surge o tema 3.

(p. ex.: c. 340-347 nos 1ºs e 2ºs violinos)



Trecho do tema 3

No fragmento 3 regressa o *ostinato* do fragmento 1, os temas 1 e 2 do fragmento 2 e toda a fúria por estes representados. Há a registar aqui uma aparição de um desenvolvimento do motivo 3.

(c. 395-396 na celesta)



Desenvolvimento do motivo 3

No entanto, toda esta panóplia de fúria e revolta é interrompida quando se menciona o exímio cónego Berardo - figura ilustre do mosteiro de Santa Maria de Ermelo. Aqui, numa agógica de *malincónico*, surge uma alusão ao motivo 1 pelas madeiras e metais graves, e, uma aumentação do motivo 7 no vibrafone, *glockenspiel* e viola amarantina.

(p. ex.: c. 415 no trombone baixo)



Alusão ao motivo 1

(p. ex.: c. 419 na viola amarantina)



Aumentação rítmica do motivo 7

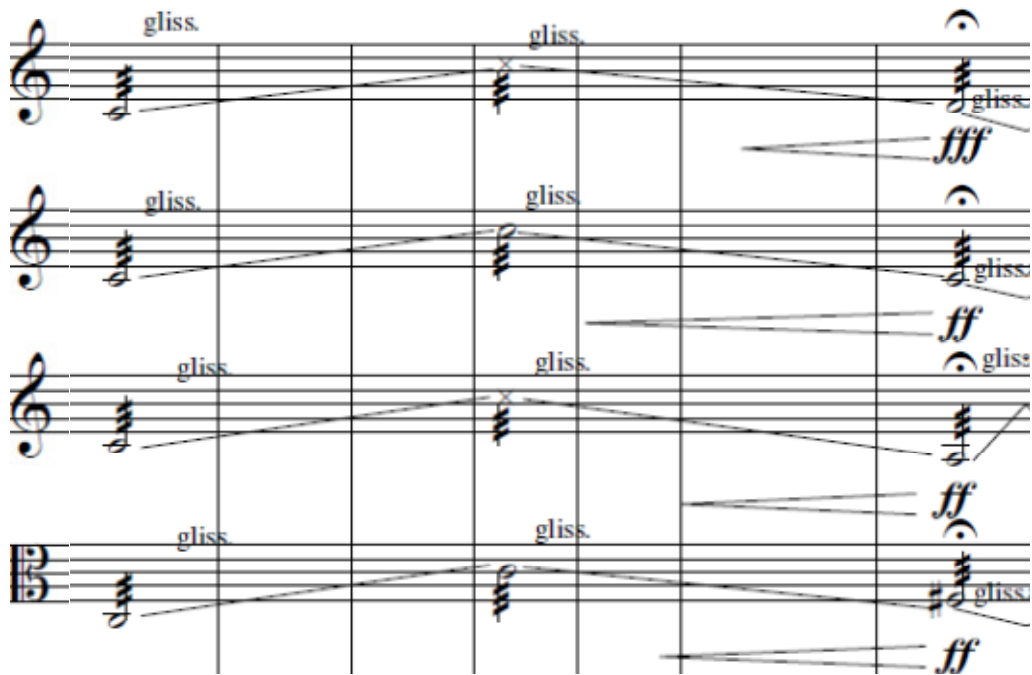
Forma-se assim uma passagem misteriosa que perdura até ao final do Momento, onde aparecem, novamente, os *efeitos de vento*, (como no final do Momento I) para lembrar que o tempo voa e não volta. Os *glissandos* nas cordas e uma variante do motivo 1 nos trompetes levam o pensamento do frade cisterciense para outra figura ilustre – Frei Comilão.

(p. ex.: 435-439 nos trompetes)



Variante do motivo 1

(p. ex.: c. 434-440 na rabeca chuleira, nos 1ºs e 2ºs violinos e nas violas)



Glissandos que antecipam o Momento V

Texto:

Frade continua o monólogo com angústia, revolta e tristeza

1º Fragmento: Agora aqui estou neste mosteiro...

Mas aqui... Aqui já nem a fé me move...

Nem me quero lembrar da desgraça que me trouxe aquela carta...

O que mais me entristece...O que mais me entristece e revolta é que fui eu próprio que a incentivei por nos faltar água!

(Com outro tom de voz) «Se os cónegos *hom sede* mude-se o mosteiro, que eu ajudarei»!?

(Tom de voz normal) Nunca na minha mente me passara tal ideia...

Sempre pensei que se resolveria o problema com a construção de um, ou dois poços, porque eu sei que ali passava água...

(Nostálgico) Naquele dia senti a mesma dor que quando partiu minha mãezinha... foi como se me roubassem o coração...

2º Fragmento: Pobre Santa Maria Mãe de Deus...pobre de mim sem Vós...!

(Triste e nostálgico) Graças a esta desgraça que me desorientou e fez cair o mosteiro de Ermelo (como se não bastasse ter que vir para este sítio) usufruindo da ordem do rei, estes agostinianos decidiram renomear este mosteiro e suas terras... Não só designam por Santo André, como acrescentam (com muito escárnio) de “Homsede” - Ancede. Até parece que fazem de propósito para afectar ainda mais esta minha calamidade...

São uns hereges!

Ai Ermelo...!

3º Fragmento: Vejam bem, que até os restos mortais do nosso Berardo, que tanta gente curou com folhas de figueira, trouxeram para cá...

Puseram-no debaixo do altar de Nossa Senhora do Rosário e a sua cabeça numa caixa de prata...pobre Berardo!

Até as figueiras trouxeram para cá... E levam dinheiro a quem quiser tocar na sua cabeça...

Puros pecados...e dos grandes!...

Por falar em pecados...

Momento V

Lenda de Frei Comilão

Vivace

(Compassos 441-504)

No Momento V o *frade cisterciense* narra um ‘boato’ muito relatado no Mosteiro de Santo André de Ancede e arredores: A história de Frei Comilão - o mais preguiçoso de todos os cónegos que se tornou santo. Este descreve a história com algum desdém, como se não acreditasse que tal acontecera. Além do mais percebe-se no fim do Momento que está preocupado com algo muito mais complexo.

O Momento V pretende ir ao encontro do carácter boémio de *Frei Comilão*, deste modo, musicalmente, assiste-se a um andamento mais rápido e com persistentes mudanças de compasso formando-se uma espécie de dança. Sobressai o tema 4 em *pizzicati* nos violoncelos e contrabaixos, o ritmo da caixa e o expoente máximo do motivo 7 que acaba

por formar o tema 5. Este tema vai passando por várias secções/instrumentos da orquestra e faz-se acompanhar, principalmente, pela viola amarantina e pelos violinos e violas.

(p. ex.: c. 442-446 nos violoncelos e contrabaixos)



Tema 4

(p. ex.: c. 455-462 na rabeca chuleira)



Tema 5

(p. ex.: c. 452-454 na viola amarantina)



Acompanhamento do tema 5

É a parte da obra que mais se aproxima da música tradicional do concelho de Baião: A *chula*. Há inclusive um trecho em que apenas ficam a tocar os instrumentos relacionados com este género – rabeca chuleira, viola amarantina, bombo tradicional português e triângulo. Este tema é apenas detido pelas madeiras com o motivo 4. Depois desta interrupção o referido tema, originado pelo motivo 7, prossegue em diferentes andamentos,

onde alternam, num curto espaço, a agógica de *religioso* e *vivace*. Estas oscilações de carácter e tempo explicam, de uma melhor forma, os caminhos profanos e religiosos por onde Frei Comilão deambula facilmente.

O Momento V termina com uma reexposição da passagem misteriosa, em *malincónico*, surgida no Momento anterior, encaminhando, de certo modo, a obra para o Epílogo.

Texto:

Frade relata a história ligeiramente animado, mas em tom de escárnio

Há aqui um cónego que só gosta de comer, beber e acordar tarde, mas para as celebrações ou ensaios do coro é sempre o último a chegar...

Diz-se por aqui, que no dia da festa da Senhora da Ermida atravessou o rio Douro para a outra margem só com o seu capote monástico. Desde esse dia todos dizem que adquiriu poderes divinos. Há até quem diga que é santo...

Bem o tentaram enganar...levaram todos os barcos... mas para estupefacção de todos, à hora do almoço, lá estava *Frei Comilão*.

É assim que ele é conhecido...

(Mudando de assunto) Mas talvez não passe tudo dum boato...

Momento VI

Epílogo

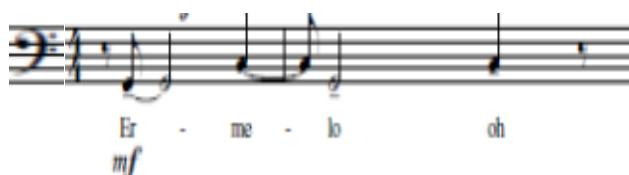
Adagio drammatico (longínquo) - Semínima= 50

(Compassos 505-520)

Neste último Momento a música regressa à agógica do Momento I – *Adagio Drammatico (longínquo)*. Assiste-se mesmo a uma reexposição, porém, com acompanhamento do coro. Este naipe apenas refere os nomes dos lugares de Ermelo e Ancede, que são, no fundo, o suporte de toda a problemática da acção. As próprias lendas devem-se a estes dois locais.

Musicalmente o coro apresenta desenvolvimentos/alusões dos motivos 1 e 8.

(p. ex.: c. 505-506 nos baixos 2.



Alusão ao motivo 1

(p. ex.: c. 505 nos tenores 2)



Alusão ao motivo 8

O regresso dos caracteres misterioso e longínquo trás ao Momento VI várias dúvidas e pouca esperança ao Mosteiro de Santa Maria de Ermelo. Assim, tal como pouco se sabe sobre a fundação daquele mosteiro num sítio retirado, também o frade e os seus irmãos não sabem se Ermelo resistirá ao tempo; não sabem como será o futuro. Apenas sabem que o tempo irá continuar. Deste modo, a mencionada reexposição musical tem como objectivo interligar o mistério inicial com o mistério que perdurará quanto ao futuro de Ermelo.

O *frade cisterciense* sabe que a história de Ermelo acabou, mas continua na esperança de um milagre – um milagre que provavelmente nunca acontecerá, como se comprova pela conclusão da obra: Um final não feliz proporcionado por toda a orquestra, como que a responder às dúvidas e falsas esperanças do frade e do coro.

No Momento VI há que destacar na orquestra alguns dos motivos referidos no Momento I: O motivo 1, inicialmente, nos contrabaixos, violoncelos, trombone baixo e trompas; o motivo 2 na viola amarantina, vibrafone, *glockenspiel*, flautas e flautim; o motivo 4 no bombo tradicional português; o motivo 5 nas violas e 2ºs violinos (providenciando que um dia tudo não passará de histórias/estórias, ou de ‘meras’ lendas); e o motivo 6 nas trompas, mesmo antes do final, sobressaindo de toda a orquestra e do agregado sonoro dó-mib-sol-fá#.

(c. 518-519 nas trompas)



Motivo 6 final

Texto:

(Com certeza) A mim preocupa-me mais Ermelo...

(Nostalgicamente) Ai Ermelo!

O que será daquele mosteiro?

Nem quero pensar que seja esquecido ou escondido pela vegetação...

Gostava que as gerações vindouras o conhecessem...

Nota: A partitura de *A Lenda de Ermelo* encontra-se em anexo (ver por favor Anexo 1).

Capítulo II

Texto sobre a criação de *Olhares Sobre um Tríptico*

Olhares Sobre um Tríptico é uma composição para violino, viola de arco, viola amarantina, violoncelo, contrabaixo, vibrafone e marimba que tem como ponto de partida uma pintura apresentada num tríptico de madeira existente na Igreja Matriz de Ancede. Este tríptico provém do período renascentista (primeiro quartel do século XVI) e segue a estirpe da *escola de Grão Vasco*. Por esta última razão, consequencialmente, apresenta uma linhagem *flamenga* (Gomes e Pinto da Silva 1997: 40, Gonçalves 2009: 94-95).

Como tema, esta obra de arte plástica apresenta um padrão religioso, visto retratar – da esquerda para a direita - Santo André com a sua cruz *decussata*, São Bartolomeu a pisar o diabo - que se encontra preso a um cadeado - e Santo António de Lisboa com a bíblia, o menino Jesus e a cruz - símbolos da pregação do cristianismo³¹ (Gomes e Pinto da Silva 1997: 40, Gonçalves 2009: 95).



Fig. 4 - Tríptico de Ancede

³¹ Na sua dianteira, em grisalha, o tríptico apresenta ainda a *Anunciação* do Anjo Gabriel a Virgem Maria (Gonçalves 2009: 95), porém, não abordo este objecto na minha obra, cingindo-me apenas às três pinturas.

Em *Baião Através dos Tempos* José Gonçalves refere que se desconhece a autoria deste tríptico. Segundo este autor, sobre a relíquia apenas se sabe que foi adquirida para o mosteiro de Santo André de Ancede pela *Ordem dos Pregadores Dominicanos* após um incêndio na Igreja Paroquial de S. Bartolomeu de Campelo (onde o tríptico se encontrava até então). Nesta altura, esta igreja encontrava-se sobre tutela do Mosteiro de Ancede (Gonçalves 2009: 94-95). O valor deste tríptico, que esteve presente nas *Exposições do Mundo Português*, em 1940, tem vindo a ser reconhecido pela crítica, a ponto de ser mencionado como a maior preciosidade artística do concelho de Baião (Gonçalves 2009: 95).

A minha escolha em referenciar e descrever o tríptico de Ancede através de uma nova obra musical advém da sua importância artística assim como da temática religiosa que o caracteriza.³²

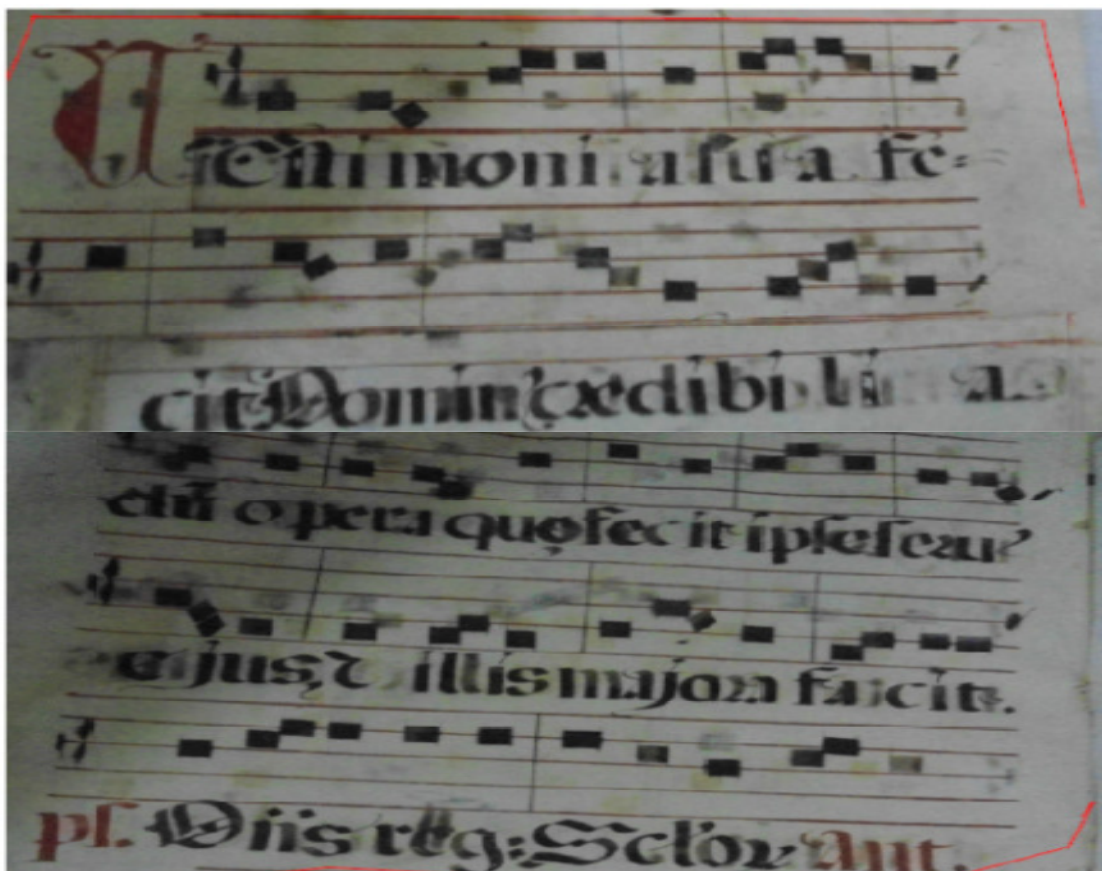


Fig. 5 - *Invitatorius-Psalms Dominus regun* de A felto B. Gondisalvi: Fólios 5 e 5v dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede

³² Foi também importante a questão da acessibilidade, uma vez que o tríptico se encontra na Igreja Matriz de Ancede.

À imagem de *A Lenda de Ermelo*, o material musical que utilizo como ponto de partida para a escrita desta obra corresponde, por um lado, aos excertos dos manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede, por outro, especificamente no que diz respeito à utilização da viola amarantina, às sonoridades proporcionadas por elementos da *chula* de Baião. Assim, *Olhares sobre um tríptico* resulta da elaboração de uma série de notas partindo de um excerto dos fólios 5 e 5v dos manuscritos musicais religiosos, mais especificamente de *Invitatorius – Psalmus Dominus regun* de *A felto B. Gondisalvi* (Ofício do Beato Gonçalo), (Ver por favor Fig. 5 e Fig. 6).

Para uma melhor compreensão, transcrevi o excerto acima da seguinte forma³³:



Fig. 6 - Possível transcrição para notação actual de *Invitatorius-Psalms Dominus regun* de *A felto B. Gondisalvi* (*Manuscriptos musicais* sd: fólios 5-5v, La Fontaine 1932: VI-XV, Benedictines of Solesmes 1961: XVII-XXXIX, Hoppin 1988: 4).

Assente neste excerto, formei um agregado de 12 sons distintos, seguindo a sequência do trecho original no que diz respeito à apresentação das diferentes notas (assinaladas por círculos vermelhos). Configurei, assim, para material base de *Olhares Sobre um Tríptico* um *pitch class set* (grupo de classe de notas): ré-dó-fá-sol-lá-mi – ao qual atribuí o nome de Hexacorde a (Ha). Segundo a catalogação de Allen Forte, Ha

³³Sendo a paleografia musical uma vasta disciplina e em relativa mutação, o objectivo desta transcrição é mais o de fornecer uma imagem musical utilizada para propósitos composicionais do que a de chegar a um rigor científico fora do âmbito deste trabalho (ver por favor Anexo 3).

possui, na sua *normal order* (forma normal) a sequência [0,2,4,5,7,9], a mesma da sua *prime form* (forma primária) (024579). Tendo em consideração a *ordered pitch-class interval* (ordem da classe intervalar), observa-se entre as suas *pitch classes* (classes de notas) os intervalos 10, 5, 2, 2, 7. Tendo em conta a *unordered pitch-class interval* (não fazendo uso da ordem entre as diferentes classes intervalares), verifica-se o *interval content* (conteúdo intervalar) 2, 5, 2, 2, 5. Ainda de acordo com Forte presencia-se em Ha o *interval vector* (Vector intervalar) <1 4 3 2 5 0> (Forte 1973: 1-83).

De modo a obter as seis notas que faltavam para a elaboração do agregado de doze sons distintos, a partir de Ha fiz surgir mais um *pitch class set* de *cardinal* seis $\#(K) = 6$: sib-láb-réb-mib-fá#-si, que denominei por Hexacorde b (Hb). Atendendo de novo à catalogação de Forte, Hb possui na sua *normal order* a ordem [6,8,10,11,1,3]. Por surgir de Ha possui igualmente a *prime form* (024579). Tendo em consideração a *ordered pitch-class interval*, observa-se entre as suas classes de notas, os intervalos 10, 5, 2, 3, 5; olhando à *unordered pitch-class interval* verifica-se o *interval content* 2, 5, 2, 3, 5. Pela filiação a Ha, o seu *interval vector* é igualmente <1 4 3 2 5 0> (Forte 1973: 1-83).

Sinteticamente resultaram como material base de *Olhares Sobre um Tríptico*:

Ha> ré-dó-fá-sol-lá-mi

Hb> sib-láb-réb-mib-fá#-si

Os dois hexacordes (chamados assim pelo seu *cardinal* de seis elementos) fizeram surgir a seguinte série.



Fig. 7 - Série

Como Ha e Hb advêm do mesmo hexacorde - 6-32 no *Appendix 1 Prime Forms and Vectors of Pitch-Class Sets* de Allen Forte (Forte 1973 179-181) - e olhando ao que sobre estes dois *pitch class sets* se escreveu, verifica-se, entre eles, uma enorme proximidade:

As suas principais adjacências são a mesma *prime form* (024579) e o mesmo *interval vector* <1 4 3 2 5 0>, que, automaticamente criam um forte clima de similaridade entre ambos. Há que registar a combinatorialidade de Hb face a Ha, sobretudo, por funcionar como seu *complement of a pc set* (conjunto complementar). Ha é, no fundo, *auto-complementar*, o que retira a possibilidade de existência de *z-correspondent* (relações Z) com Hb, uma vez serem estes canonicamente equivalentes (Forte 1973: 1-83).

A distinguir Ha de Hb existe somente uma ligeira diferença no *interval content* das suas formas horizontais, quer ordenada, quer desordenadamente:

Ha *ordered pitch-class interval* - 10, 5, 2, 2, 7; Hb *ordered pitch-class interval* - 10, 5, 2, 3, 5.

Ha *unordered pitch-class interval* - 2, 5, 2, 2, 5; Hb *unordered pitch-class interval* - 2, 5, 2, 3, 5.

Por estes dados pode-se comprovar que a primeira tétrade de Hb é uma transposição 8 (T8) de Ha e a sua restante díade encontra-se alterada desta mesma transposição, 1/2 tom ascendente (fá-fá#) e descendente (dó-si) respectivamente. Tal situação acontece por pretender chegar aos doze sons distintos fazendo perdurar, por um maior período de tempo possível, em Hb, o mesmo contorno melódico e intervalar de Ha, uma vez emergir este último, directamente, do excerto original proveniente dos manuscritos musicais encontrados em Ancede.

Importante em Ha e Hb (hexacorde 6-32) é a sua sonoridade diatónica – hexacorde medieval - que vai ao encontro dos *modos eclesiásticos* (neste caso, materialmente, os cinco primeiros intervalos do modo jónico natural, mas onde predomina musicalmente a nota Ré – D - pelo seu simbolismo religioso), aludindo, de certa forma, aos manuscritos musicais encontrados em Ancede de onde provém. Para além deste factor, que adquire importância por fazer perdurar um carácter religioso/eclesiástico na obra, exploro ainda a sonoridade proveniente da sobreposição dos dois hexacordes, através do que designo por correspondência harmónica entre Ha e Hb:

Correspondência harmónica



Fig. 8 – Correspondência harmónica entre Ha e Hb (sobreposição dos hexacordes)

Numa perspectiva harmónica/vertical, na imagem acima, observam-se intervalos de terceira maior entre os primeiros, segundos, terceiros e quartos elementos; uma terceira menor entre os quintos; e um intervalo de quarta perfeita entre os sextos elementos.

Após a elaboração do material musical, que seguiu, de certa forma, um método de um serialismo livre, a partir do qual criei dois campos harmónicos, procurei estabelecer ligações entre o *Tríptico de Ancede* e *Olhares Sobre um Tríptico* de modo a obter distintos instantes musicais para os diferentes elementos da pintura. Esta metodologia permitiu que a construção musical estabelecesse, logo desde o início, uma relação forte com a obra plástica.

Análise simbólica do tríptico e relação deste com a obra musical

No que diz respeito à qualidade expressiva do quadro pode-se dizer que, logo numa primeira leitura do mesmo apreende-se uma forte ideia de *religiosidade* e *lugubridade*, ideias que se reflectem na qualidade da agógica existente no início da obra musical (*lugubre ma religioso*).

Nas três principais figuras do *Tríptico de Ancede* - Santo André, São Bartolomeu e Santo António de Lisboa – pode-se identificar, através dos amuletos ou símbolos que lhes estão associados, a representação de três situações religiosas relevantes na interpretação da mensagem do tríptico e, que, se tornam importantes na elaboração musical do material associado a cada uma das personagens: A cruz em forma de X (*decussata*) que carrega Santo André transmite não só uma imagem do seu martírio, mas também de fé, uma vez que para além de seguir primeiramente João Batista e depois Jesus Cristo (para o qual foi o primeiro discípulo), tornando-se “pescador de homens”, recusou-se a morrer da mesma forma que o último. Esta rejeição explica a forma da cruz (MacRoy: 1907). No caso de São Bartolomeu há que destacar o cadeado que este segura e que acorrenta uma criatura sobrenatural - o diabo. São Bartolomeu ou ‘Nataniel de Caná’, como também era conhecido, para além de ser um dos doze discípulos de Jesus Cristo, encontra-se relacionado com vários milagres, entre os quais, o de ter retirado o diabo do corpo de um dos filhos de um rei da Arménia, o que fez com que este, sendo pagão, se tornasse cristão. Daqui pode-se retirar o poder da fé de Bartolomeu, mas também extrair a linha que divide o sagrado e o profano, que separa o homem do animal, o bem do mal. Pode-se ainda

destacar o horror extremo a que a humanidade pode chegar, uma vez que São Bartolomeu terá sido esfolado vivo (Fenlon: 1907). Em Santo António, símbolos como a bíblia, o menino Jesus e a cruz lembram automaticamente a pregação, onde foi notável. A pregação de Santo António, como membro da *Ordem dos Frades Menores* (São Francisco de Assis) fornece-nos, por si só, uma imagem de enorme fé. Estas pregações tiveram grande importância pois para além de chamarem novas gentes (de diferentes regiões e classes sociais) ao cristianismo, alertaram para que se olhasse de forma diferente a natureza, a antropologia, a cristologia, e a mística (as bases do pensamento antoniano). Por aqui se destaca a tremenda capacidade de persuasão e enorme sabedoria de Santo António, que fez com que o Papa Pio XII o proclamasse *Doutor da Igreja* (Ganho 2007: 5-42).

Ao mesmo tempo, a paisagem que atravessa os três quadros remete para um imaginário sonoro de um mundo bastante terreno que contrasta com a representação divina dos três personagens: O céu escuro, a linha do horizonte, as serras e montanhas, o rio e as embarcações, a povoação e o povo (camponeses) e o vento sobre a vegetação, transmitem-nos uma aparente calma, o sombrio, a lugubridade, o mistério e ainda a simplicidade. Toda esta paisagem, aparentemente quotidiana, é envolvida por um forte sentimento religioso, ou seja, apesar desta distinção entre mundo terreno e divino, a paisagem fornece, também, elos de ligação com os santos representados. Por exemplo, a presença dos três santos (numa perspectiva mais próxima) incute uma proposta de confiança na fé, por parte do povo (numa perspectiva mais distante); o carácter natural da paisagem reflecte-se na simplicidade dos santos que é visível nos pés descalços, ou no caso de Santo António, nas simples sandálias. Assim, apesar de servir como pano de fundo, a paisagem tem um significado determinante, por isso, decidi descrever musicalmente quatro *Quadros* da obra plástica, e, organizá-los do seguinte modo: *Sobre a paisagem*, que funcionará como um ambiente sonoro (ou impulso) para toda a obra, na mesma tónica em que a paisagem assenta em toda a pintura; *A cruz de André*, referente a Santo André e por esta ser um símbolo de martírio e de fé; *Bartolomeu e o Diabo*, pela luta entre o sagrado e o profano, entre o homem e o animal; e *António e a pregação*, pela importância que Santo António de Lisboa teve na cosmopolitização do cristianismo.

No que diz respeito à obra musical como um todo considere ainda a minha ordem de 'leitura' do quadro, ou seja, a observação é sequenciada, iniciando-se nos elementos da esquerda (Santo André) e terminando com os elementos da direita (Santo António). Impor,

propositadamente, uma sequência de observação à obra plástica, permitiu-me criar uma correspondência formal na organização do discurso musical que obriga a um tempo cronológico. Assim, Santo António de Lisboa surge no fim – opção não ingénua porque simboliza a pregação da fé cristã que é, de certo modo, apresentada na música dos manuscritos musicais encontrados em Ancede.³⁴

Análise estrutural de *Olhares Sobre um Tríptico* (1º Quadro)

A obra *Olhares Sobre um Tríptico* é constituída por quatro *Quadros Musicais*³⁵ que, no seu conjunto, são responsáveis por uma representação musical global do *tríptico de Ancede*: 1-Sobre a Paisagem; 2-A Cruz de André; 3-Bartolomeu e o diabo; 4-António e a Pregação.

	I 0	I 10	I 3	I 5	I 7	I 2	I 8	I 6	I 11	I 1	RI 4	RI 9	
O 0	Ré 2	Dó 0	Fá 5	Sol 7	Lá 9	Mi 4	Sib 10	Láb 8	Réb 1	Mib 3	Fá# 6	Si 11	R0
O 2	Mi 4	Ré 2	Sol 7	Lá 9	Si 11	Fá# 6	Dó 0	Sib 10	Mib 3	Fá 5	Láb 8	Réb 1	R2
O 9	Si 11	Lá 9	Ré 2	Mi 4	Fá# 6	Réb 1	Sol 7	Fá 5	Sib 10	Dó 0	Mib 3	Láb 8	R9
O 7	Lá 9	Sol 7	Dó 0	Ré 2	Mi 4	Si 11	Fá 5	Mib 3	Láb 8	Sib 10	Réb 1	Fá# 6	R7
O 5	Sol 7	Fá 5	Sib 10	Dó 0	Ré 2	Lá 9	Mib 3	Réb 1	Fá# 6	Láb 8	Si 11	Mi 4	R5
O 10	Dó 0	Sib 10	Mib 3	Fá 5	Sol 7	Ré 2	Láb 8	Fá# 6	Si 11	Réb 1	Mi 4	Lá 9	R10
O 4	Fá# 6	Mi 4	Lá 9	Si 11	Réb 1	Láb 8	Ré 2	Dó 0	Fá 5	Sol 7	Sib 10	Mib 3	R4
O 6	Láb 8	Fá# 6	Si 11	Réb 1	Mib 3	Sib 10	Mi 4	Ré 2	Sol 7	Lá 9	Dó 0	Fá 5	R6
O 1	Mib 3	Réb 1	Fá# 6	Láb 8	Sib 10	Fá 5	Si 11	Lá 9	Ré 2	Mi 4	Sol 7	Dó 0	R1
O 11	Réb 1	Si 11	Mi 4	Fá# 6	Láb 8	Mib 3	Lá 9	Sol 7	Dó 0	Ré 2	Fá 5	Sib 10	R11
O 8	Sib 10	Láb 8	Réb 1	Mib 3	Fá 5	Dó 0	Fá# 6	Mi 4	Lá 9	Si 11	Ré 2	Sol 7	R8
O 3	Fá 5	Mib 3	Láb 8	Sib 10	Dó 0	Sol 7	Réb 1	Si 11	Mi 4	Fá# 6	Lá 9	Ré 2	R3
	RI 0	RI 10	RI 3	RI 5	RI 7	RI 2	RI 8	RI 6	RI 11	RI 1	RI 4	RI 9	

³⁴ Sabe-se que Santo António de Lisboa sempre estudou diferentes formas de cultivar o cristianismo. As *ordens religiosas*, a que também pertenceu (*Cónegos Regrantes de Santo Agostinho* e principalmente *Ordem dos Frades Menores - Ordem de São Francisco de Assis*) eram instituições de diferentes formas desse cultivo. Desta forma, os manuscritos musicais encontrados em Ancede, ao que tudo indica provenientes da *Ordem dos Pregadores Dominicanos*, são, no fundo, um símbolo da propagação do cristianismo. Assim, a utilização destes manuscritos musicais, indo ao encontro da sua forma original trará uma forma mais ‘genuína’ e adequada de representar Santo António (Ganho 2007: 5-10).

³⁵ Não confundir com andamentos. Como já explicado, os *Quadros* funcionam como um todo, assim como a vista total do tríptico.

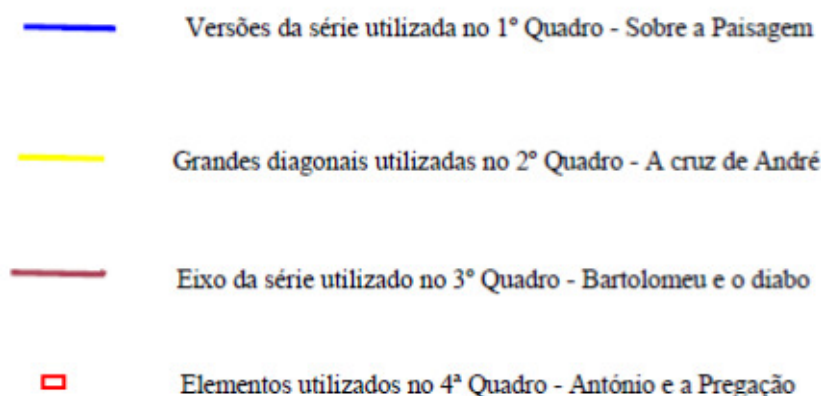


Fig. 9 - Matriz de *Olhares Sobre um tríptico* e sua respectiva utilização nos quatro *Quadros*.

No entanto, como referido na Introdução, nesta obra, centro-me apenas numa análise detalhada do 1º *Quadro*.

1º *Quadro* - Sobre a Paisagem

No processo analítico foram discriminadas três classes de organização sonora responsáveis pela estrutura do material musical:

1-*Momentos*³⁶: Correspondem a um fragmento musical que pode incluir um ou vários motivos, agrupados ou não em frases. São responsáveis por desencadear a maioria dos motivos. Comparados com estes e com as frases possuem um carácter mais concreto e abrangente. A grande particularidade destes deve-se à sua identidade expressiva que representa sempre elementos da paisagem observáveis no *tríptico de Ancede*. Consideram-se quatro grupos de momentos: motivicos, texturais³⁷, frásicos e motivico-frásicos.

2-Motivos: Fragmentos musicais que surgem, maioritariamente, de aspectos de determinados *momentos*, ou de aspectos resultantes da fusão entre estes. Esses aspectos podem ser harmónicos, rítmicos, melódicos ou consistirem, também, numa fusão entre eles. Os motivos, não representando qualquer elemento do tríptico, ganham particular importância por constituírem uma forma de aludir aos diferentes *momentos*, de modo a que não se assista a uma repetição excessiva destes. No geral constituem uma nova identidade,

³⁶ Distintos dos Momentos de *A Lenda de Ermelo*.

³⁷ Neste caso, fragmentos que criam um ambiente harmónico base para todo o contexto em seu redor e que musicam algum elemento do quadro.

embora não se afastem em demasia dos *momentos* (ainda que com vários desenvolvimentos), de modo a tornarem-se num firme apoio para estes e para todo o discurso musical.

3-Frases: Podem advir dos motivos, dos *momentos*, ou constituírem-se através de elementos resultantes do discurso musical. Consistem num apoio mais claro ao discurso e aos *momentos*.

O 1º *Quadro* é constituído por 5 *momentos* motivicos, 1 *momento* textural, 2 *momentos* frásicos e 2 *momentos* motivico-frásicos:

Momento motivico I



[0,2,4,5,7,9]

O *momento motivico I* caracteriza-se pelos sons de Ha em forma harmónica/vertical, apresentados através de três grupos de díades. Este *momento* é responsável por representar a ‘aparente calma’ que transmite toda a paisagem do tríptico, uma vez verificar-se nesta, à primeira vista, uma certa tranquilidade e serenidade. Sempre que aparece, este *momento* funciona como uma base motivica e harmónica funcionando como um ‘pano de fundo’ sobre o qual outros movimentos do discurso musical são apresentados (p. ex.: c. 1-4 no violoncelo e contrabaixo - na imagem; 20-23 no violoncelo e contrabaixo).

Momento motivico II



[0,2,4,5,7,9]

O *momento motivico II* apresenta Ha horizontalmente, sempre pelo meio de quiálteras. Simbolicamente representa o ‘vento sobre a paisagem’. No contexto musical, para além de ser mais uma componente de reforço à sonoridade de Ha, destaca-se, sobretudo, pela sua ‘tranquila’ rapidez (p. ex.: 10-12 na marimba – na imagem (primeiro compasso); 78-79 na viola).

O *momento motivico II* pode surgir também:

- Num contexto harmónico/melódico com distintas aumentações rítmicas, como por exemplo:

(c. 35-38 nas cordas friccionadas e na viola amarantina)

The musical score shows four staves in 3/4 time. The Violin I staff begins with a piano (p) dynamic and a half note. The Violin II staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and a half note. The Viola staff begins with a piano (p) dynamic and a half note. The Violoncello/Double Bass staff begins with a piano (p) dynamic and a half note. The score includes various dynamics (p, mf, mp, cantabile) and articulation marks (accents, slurs).

[0,2,4,5,7,9]

Esta forma é responsável, ainda mais que a original, por afirmar a sonoridade, uma vez que possui predominância pela qualidade harmónica bem como pela sustentação de Ha.

- Numa linha melódica, como originalmente, mas com o ritmo aumentado ‘à semínima’:

(c. 78-80 na marimba)



[0,2,4,5,7,9]

Verifica-se verticalidade somente na sua última parcela. Há que destacar o facto de apresentar também um contorno melódico bastante distinto do original.

Momento motivico IIa



[6,8,10,11,1,3]

Possui a mesma função que o *momento motivico II* embora apresente Hb e, por consequência, tendo em conta a sua *prime form*, uma transposição 6 do *momento motivico II* - *Momento motivico IIa* = T6 do *momento motivico II* (p. ex.: c.73 no violino – na imagem).

Momento motivico III



[6,8,10,11,1,3]

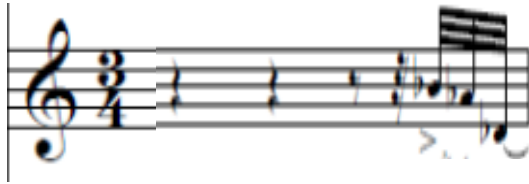
O *momento motivico III* advém melodicamente do *momento motivico IIa* e caracteriza-se pela apresentação integral de Hb assim como pelas suas súbitas e bruscas

aparições, proporcionadas pela dinâmica *forte piano* e suas respectivas acentuações. Faz brotar no discurso musical o ‘sombrio, a lugubridade e o mistério’, isto, porque introduz, na maioria das vezes, a sonoridade de Hb em Há (p. ex.: c. 17 na viola amarantina – na imagem; 62 no violoncelo).

Para além da sua integralidade, este *momento motivico* pode aparecer, também, com uma configuração parcial, através das seguintes formas:

- Dividido em duas tríades tendo em conta a ordem horizontal original, podendo o seu contorno melódico sofrer, ou não, alteração, como por exemplo:

(c. 25 na viola amarantina)



[8,10,1]

e

(p. ex.: c. 26 na marimba)



[3,6,11]

- Por repetição sistemática de uma das tríades (utilizando variações da célula rítmica original, ou de células rítmicas diferentes) dando origem a clímaxes, como por exemplo:

(c. 32-34 nas lâminas – primeira tríade da sequência original de Hb)

motor off

7

agitato

mf

7

[8,10,1]

e

(c. 26-30 nas cordas friccionadas – segunda tríade da sequência original de Hb)

28

mf

cantabile

p

mp

agitato

mf

pizz.

f

pp

p

pp

p

cantabile

p

mf

cantabile

p

pp

p

pp

p

[3,6,11]

- Fazendo acompanhar as tríades por alguns acréscimos melódico-rítmicos, por exemplo:

(c. 10 no violino)



[8,10,1,2]

ou

(c. 11 na viola)



[11,0, 3,6]

Momento Motívico IV



[0,2,4,5,7,9]

O *momento motívico IV* apresenta Ha melodicamente permutado e é constituído por três motivos onde se destacam os intervalos 3 (no primeiro) e 5 (no segundo e terceiro). Sobressai no contexto musical pelo seu carácter simples, quer a nível melódico, quer a nível rítmico. Assim, simbolicamente representa a ‘simplicidade’ não só da paisagem, mas também das personagens do tríptico (p. ex.: 42-46 na viola amarantina – na imagem; 68-70 no violoncelo).

O *momento motivico IV* surge, ainda, harmonizado, não suspendendo, no entanto, a sonoridade de Ha:

(c. 69 na viola amarantina – na imagem)



[0,2,4,5,7,9]

Momento motivico V

A [0,2,4,5,7,9]

B: [6,8,10,11,1,3]

O *momento motivico V* surge da junção de características melódico-rítmicas do *momento motivico II* com o *momento motivico IIa*. Tem a particularidade de apresentar integralmente a série original na qualidade vertical/harmónica, o que já anteriormente foi explicado e designado por ‘correspondência harmónica’ entre Ha e Hb (ver por favor Fig. 8). Desta forma, no contexto musical, mais que a qualidade rítmica destaca-se o seu conteúdo harmónico, que tem a responsabilidade de fundir as duas sonoridades, resumindo, ao mesmo tempo, o carácter harmónico da série original.

Simbolicamente o *momento motivico V* representa o ‘vento forte’ que faz aproximar nuvens cinzentas - o ‘céu escuro’ (p. ex.: c. 49-51 – na imagem; 64-66 na marimba e vibrafone).

Momento textural I



[0,2,4,5,7,9]

O *momento textural I* é constituído por todos os elementos de Ha numa forma harmónica/vertical. Simbolicamente encarrega-se de denotar o ‘céu escuro’ verificável na paisagem do *tríptico de Ancede*. No contexto musical é particularmente importante, como o seu próprio nome indica, pela riqueza textural e orquestral. É responsável pela criação de uma base (espécie de campo harmónico) que influencia tudo ao seu redor, à imagem do céu (p. ex.: c. 4-9; 86-91 na marimba e no vibrafone – na imagem).

Momento frásico I

Four staves of music. The first staff is marked 'mp' and 'pp'. The second staff is marked 'mf' and 'pp'. The third staff is marked 'mf' and 'pp'. The fourth staff is marked 'p' and 'pp'. The music features sustained chords with some movement in the upper voices. A red box highlights a section of the music across the staves.

[0,2,4,5,7,9]

Apresenta Ha permutado começando no segundo elemento da sua sequência horizontal original. Ritmicamente constitui-se apenas por um motivo rítmico mudando apenas as características melódicas e de instrumentação, nas duas vezes em que aparece. No contexto musical possui importância melódica e harmónica chegando mesmo a formar um pequeno cânone. Simbolicamente representa todo o carácter de ‘religiosidade’ que se faz denotar na pintura (p. ex.: c. 39-44 nas cordas friccionadas – na imagem).

Momento frásico II

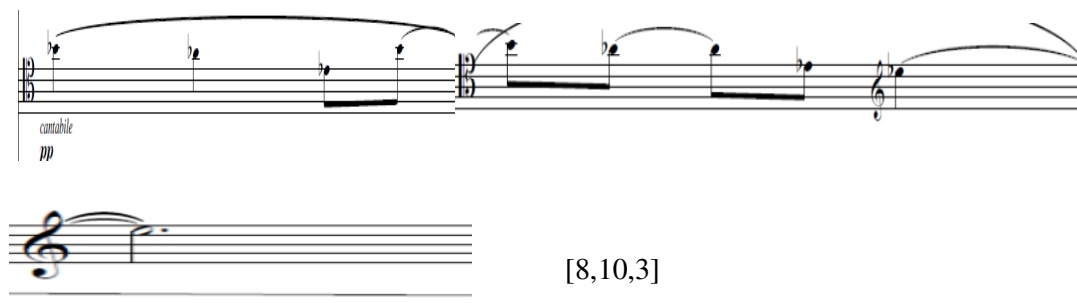


[3,6,8,10]

Este *momento frásico* afigura a ‘povoação e o povo – camponeses’, representados, ou não, na paisagem; como se se tratasse de um assobio. Destaca-se no contexto pelo seu carácter melódico bem como pela representação de Hb através de em carácter mais sensível (c. 72-77 no contrabaixo – na imagem).

O *momento frásico II* é, também, apresentado sob uma redução rítmica:

(c. 73-75 no violoncelo)



[8,10,3]

Momento frásico IIa:



O *momento frásico IIa* surge da redução rítmica do *momento frásico IV*, porém, apresenta-se transposto para a sonoridade de Ha. No contexto musical destaca-se pelas mesmas razões do seu *momento frásico* original (c. 45-48 na viola – na imagem).

Momento motivico-frásico I



O *momento motivico-textural I* é responsável por fazer lembrar o ‘rio e as embarcações’ visíveis na paisagem do tríptico.

Apresenta Ha na sua forma horizontal através de vários grupos de díades, porém, com algumas mudanças no contorno melódico. Este *momento motivico-frásico* é composto por três motivos. O primeiro (primeiro grupo de semicolcheias destacado) e o segundo (segundo grupo de semicolcheias destacado) constituem-se pelo intervalo 1, sendo o último uma transposição 5 do primeiro, o terceiro (terceiro grupo de semicolcheias destacado) apresenta, melodicamente, o intervalo 5 (p. ex.: c. 10-12 na viola amarantina – na imagem; 67-70- na viola).

O *momento motivico-frásico I* pode aparecer também com um diferente conteúdo e contorno melódico:

(c. 34-35 no violino)



[11,0,2,3,6]

Neste caso apresentam-se três motivos. No primeiro motivo (primeiro grupo de quatro semicolcheias) verifica-se o intervalo 3, no segundo motivo (segundo grupo de quatro semicolcheias) o intervalo 4 e no último motivo (terceiro grupo de semicolcheias) o intervalo 1.

Momento motivico-frásico II

[0,2,4,5,7,9]

Simbolicamente representa as ‘montanhas e serras’ que se podem observar na paisagem do *tríptico de Ancede*. Este *momento motivico-frásico*, que, como se observará posteriormente, tem origem no *motivo 2*, expõe Ha e caracteriza-se, principalmente, pela harmonia/melodia que edificam os seus três motivos surgindo estes gradualmente, tal como se se estivesse a subir ou a descer uma montanha/serra (p. ex.: c. 23-25 nas cordas friccionadas – na imagem).

O 1º *Quadro* é também constituído por 6 *motivos*:

Motivo 1



O motivo 1 advém harmonicamente do *momento motivico I*, porém, encontra-se rítmica e verticalmente dividido de modo simétrico num par de tríadas. Este *motivo*, que aparece maioritariamente no vibrafone, tem especial relevo no carácter textural da obra (p. ex.: c.10-12 no vibrafone – na imagem).

Por vezes o motivo 1 surge apenas parcialmente, apresentando uma das duas células que o compõe. Em algumas ocasiões, estas células adquirem uma identidade própria, nomeadamente sob forma de aumentações ou prolongações rítmicas como se pode ver no seguinte exemplo:

(c. 15-16 na marimba)



Surgem ainda variantes deste motivo por desenvolvimento dos seus elementos, como podemos verificar pelo seguinte exemplo:

(c. 62-63 na marimba)



Motivo 1a



[6,8,10,11,1,3]

Embora ritmicamente se observe uma expansão assimétrica quando comparado com o motivo 1, considero o motivo 1a uma versão deste, uma vez que mantém muitas das suas características:

Tanto o motivo 1 como a presente versão 1a possuem uma função textural; ambos fazem parte do mesmo agregado no que diz respeito ao conteúdo intervalar (*motivo 1a* = T6 do motivo 1). Esta transposição faz com que sonoramente adquiram formas musicais distintas, no entanto, as duas muito relevantes neste 1º *Quadro* – as sonoridades de Ha e Hb.

O motivo 1a, à imagem do motivo 1, é trabalhado de duas formas: Integralmente, onde mantém sempre a sua identidade (p. ex.: c. 40-42 no vibrafone – na imagem) e parcialmente, onde se sublinha a sua descaracterização através do desenvolvimento gradual dos seus elementos ou células, como por exemplo:

(c. 27-30 na viola amarantina)

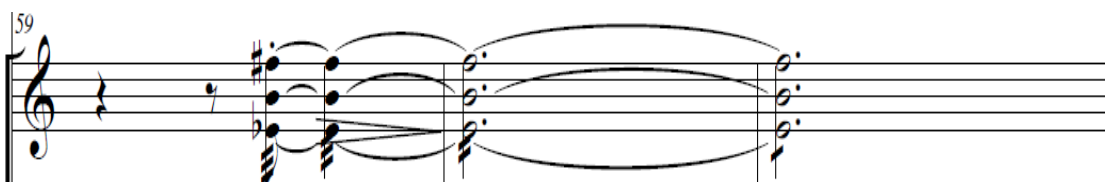


ppp

[8,10,1]

ou

(c. 59-61 na marimba)



[11,3,6]

O próximo motivo – motivo 2 e suas versões – tem origem no *momento motivico-frásico II* e apresenta sempre a mesma célula rítmica (duína), porém, tendo em conta os restantes parâmetros, desenvolve-se por três formas distintas:

Na primeira, – motivo 2 até à versão motivo 2b – caracteriza-se pela função textural (trémulos e *glissandos*) e pela harmonia que é representada pelos intervalos melódicos e pelos intervalos verticais, de onde sobressai o intervalo 5. Este intervalo vertical ganha particular importância pois surge em todas as versões podendo aparecer sozinho ou acompanhado por outros:

Motivo 2



[0,2,5,7]

O motivo 2 apresenta verticalmente o intervalo 5 e, no que diz respeito ao contorno melódico, o intervalo 2. No contexto musical reforça a sonoridade de Ha apresentando os primeiros quatro elementos levando em conta a sequência horizontal original daquele hexacorde (c. 14-15 no violino e na viola – na imagem).

Motivo 2a



[0,4,7]

Esta versão 2a do motivo 2 apresenta verticalmente os intervalos 4 e 5 (acréscimo de um intervalo, comparada com o motivo 2) e melodicamente os intervalos 0 e 4. No contexto musical sobressaem, particularmente, as diferentes oitavas do elemento 7 (sol) no violoncelo (c. 18-19 no violoncelo e no contrabaixo – na imagem).

Motivo 2b



[7,9,11,2]

Tal como a versão 2a, esta versão 2b do motivo 2 apresenta verticalmente os intervalos 4 e 5. Olhando ao seu contorno melódico, para além do intervalo 2, já verificado no motivo 2, observa-se também o intervalo 3. Juntamente com os restantes movimentos do contexto em que ocorre sobressai o facto de apresentar I0 de Ha (c. 53-55 no violoncelo e contrabaixo – na imagem).

A segunda forma – motivo 2c até à versão 2d' - caracteriza-se somente pela harmonia propiciada pelos intervalos verticais. Como na primeira forma, mais uma vez destaca-se, em todas as versões, a presença do intervalo 5:

Motivo 2c



Verifica-se verticalmente a segunda tríade da disposição horizontal original de Hb sob os intervalos 3, 4 e 5 (c. 32-33 na viola amarantina – na imagem).

Motivo 2 d



O motivo 2 d é constituído verticalmente pelos intervalos 2 e 5. Destaca-se no contexto musical por reforçar a sonoridade de Hb com três dos seus seis elementos melódicos (c. 58-60 na viola amarantina – na imagem).

Motivo 2d'



[10, 1,3]

O motivo 2d' distingue-se da anterior versão (motivo 2d) apenas por um elemento melódico (o elemento 1 – réb - substitui o elemento 8 – láb). Tendo em conta o parâmetro harmónico/vertical, para além dos intervalos 2 e 5, presentes na anterior versão, apresenta também o intervalo 3. À imagem da versão anterior, apresenta três dos seis elementos melódicos de Hb (c. 73-74 na viola amarantina - na imagem).

A terceira forma – motivo 2e à versão motivo 2f - caracteriza-se, maioritariamente, por uma ligeira oscilação rítmica, embora este não perca a sua identidade, e, pela trespassação da qualidade harmónica para a qualidade melódica. Nesta há que destacar, novamente, a persistência do intervalo 5. Em todas as versões se procura ir ao encontro das características identitárias do motivo original:

Motivo 2e



[4,9]

Ritmicamente parte de duas colcheias até à célula caracterizante. No contexto musical ganha particular relevo pelo contorno melódico que se faz representar pelo intervalo 5 (c. 37-39 no vibrafone – na imagem).

Motivo 2 f



[6,8,11,3]

O motivo 2f procura a identidade original do motivo 2, quer rítmica, quer harmonicamente, uma vez que de modo gradual tenta encontrar a qualidade rítmica e harmónica que o caracteriza. No contexto musical, à imagem das anteriores versões faz-se notar, melódica e harmonicamente, o intervalo 5. Quando toma de novo lugar a harmonia faz-se ouvir também o intervalo 3 (c. 75-77 no vibrafone – na imagem).

O seguinte motivo – motivo 3 e suas versões - distingue-se por qualidades rítmicas e de articulação – predominantemente em *staccati*. Nasce ritmicamente de uma fusão entre o *momento motivico-frásico I* e o *momento motivico frásico II*. Todas as suas versões têm a função de incutir no contexto musical a agógica de *agitato*, mesmo que tudo em seu redor flua de forma harmoniosa. Funcionam como uma espécie de aviso para algo que pode vir, ou não, a ocorrer no discurso musical.

Apresenta-se sob duas formas distintas:

Na primeira – motivo 3 até à versão motivo 3a – expõe a primeira tríade de Hb e manifesta-se, particularmente, pela qualidade harmónica/melódica:

Motivo 3



[8, 10,1]

O motivo 3 é constituído por duas linhas melódicas onde se presenciam vertical e melodicamente os intervalos 2 e 5 (p. ex.: c. 26 no violino e na viola – na imagem).

Motivo 3a

[8,10,1]

O motivo 3a (destacado a vermelho) constitui uma harmonia criada vertical e melodicamente pelos intervalos 3 e 5 (p. ex.: c. 27 no violino e no violoncelo – na imagem).

Na segunda forma, – motivo 3b à versão motivo 3c – além do ritmo original e da sua articulação, preponderantemente em *staccati*, destaca-se também pelo contorno melódico representado. Comparada com a primeira forma perde a qualidade harmónica/vertical e em vez da primeira tríade de Hb apresenta a última, tendo em conta a sua sequência horizontal original:

Motivo 3b



[3,6]

O motivo 3b representa-se melodicamente pelo intervalo 3 (c. 33 na viola – na imagem).

Motivo 3c



[6,11]

No seu conteúdo melódico, o motivo 3c faz-se representar pelo intervalo 5 (c. 34 no violoncelo – na imagem).

Ao longo deste *1º Quadro – Sobre a Paisagem*, ainda no que diz respeito ao motivo 3 e suas versões registam-se, também, algumas variantes, onde se destacam ligeiras descaracterizações rítmicas, melódicas e harmónicas, como por exemplo:

(c. 32 no violino)



[3]

ou

(c. 35 no vibrafone)



Motivo 4



O motivo 4 apresenta os três primeiros elementos da sequência horizontal de Hb. Em contraste com o motivo 3 tem a responsabilidade de incutir no contexto musical a agógica *cantabile*, mesmo que à sua volta tal não aconteça. Destaca-se, principalmente, pela sua qualidade melódica, representada pelos intervallos 2 e 5 (p. ex.: c. 26 no violoncelo - na imagem).

Como verificável no seguinte exemplo, o motivo 4 surge, por vezes, com ligeiras mudanças quer na apresentação do seu contorno melódico, quer na apresentação do seu ritmo original:

(c. 26-27 no contrabaixo):



[8,10,1]

Motivo 4a



[11,3,6]

O motivo 4a destaca-se pelas mesmas qualidades que o seu original (motivo 4), porém, enquanto aquele apresenta a primeira tríade de Hb, este apresenta a última seguindo a sua sequência horizontal original. No parâmetro melódico/intervalar representa os intervalos 4 e 5 distanciando-se do original apenas por um intervalo e fazendo persistir, mais uma vez, o intervalo 5 (p. ex.: c. 30 no violino – na imagem).

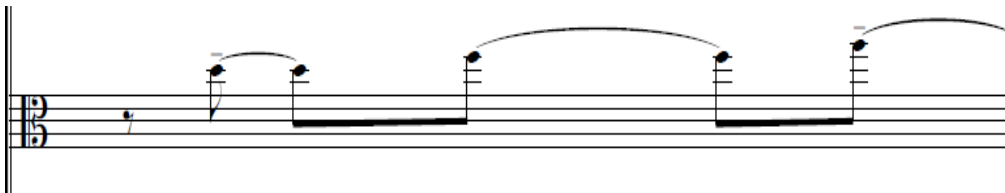
Embora apresente sempre o mesmo conteúdo intervalar presenciam-se, algumas vezes, permutações dos seus elementos melódicos assim como, à imagem do motivo original, ligeiras mudanças na apresentação do ritmo inicial:

(c. 34 no violoncelo):



[11,3,6]

Motivo 4b



[2,5,9]

A par do motivo 4 e da sua anterior versão (motivo 4a), o motivo 4b distingue-se pela qualidade melódica intervalarmente representada pelos intervalos 3 e 4 (3ªm e 3ªM –

acorde menor). Esta versão advém do *momento motivico IV* e é responsável, no contexto musical, por aludir à sonoridade de Ha (p. ex.: c. 62-63 na viola – na imagem).

Esta versão motivo 4b surge também de forma harmónica, como se pode verificar em seguida:

(c. 16-17 no contrabaixo, na viola e no violino)

A musical score snippet showing four staves. The top staff is a treble clef (Violino), the second is a C-clef (Viola), the third is a bass clef (Contrabaixo), and the fourth is another bass clef. A vertical line is drawn through the staves at a specific measure. The Viola staff has a 'gliss.' marking above it. The staves contain various musical notations including notes, rests, and slurs.

[2,5,9]

Motivo 5

A musical score snippet for Motivo 5. It shows a single staff with a treble clef. The staff contains a series of notes with accents (>) and a *ppp* dynamic marking. The notes are: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

[6,11]

O motivo 5 sobressai pelo seu contorno intervalar e, particularmente, pelo seu ritmo – célula rítmica - que tem origem numa aceleração do motivo que constitui o *momento motivico-frásico I*. Na qualidade melódica regista-se o intervalo 5, na qualidade rítmica

movimentos rápidos e acentuações de cariz irregular. No contexto musical esta última qualidade abrange mais relevância, uma vez que, maioritariamente contrasta com outros movimentos rítmicos mais estáticos. Ritmicamente importantes são também as acentuações que apesar de irregulares atingem um patamar da constância (p. ex.: c. 75 na imagem).

Este motivo, que surge, essencialmente na viola amarantina pode ainda:

- Apresentar a célula rítmica que o caracteriza com uma configuração incompleta:

(c. 35 na viola amarantina – destacada a vermelho)



- Surgir por desaceleração rítmica:

(c. 78 na viola amarantina – destacada a vermelho)



- Surgir por distintos elementos melódicos e distinto contorno melódico:

(c. 80 na viola amarantina)



[0,2]

- (c. 62 na viola amarantina)



Motivo 6



84

- Dividido por duas tríades levando em consideração a sequência horizontal original de Ha podendo, ou não, seguir o seu contorno melódico, como por exemplo:

(c. 57 na viola amarantina)



[0,2,5]

e

(c. 73 na marimba)



[4,7,9]

- Sob acréscimo de um elemento melódico/rítmico, por exemplo:

(c. 75 na viola)



[4,7,9]

No 1º Quadro – Sobre a Paisagem registam-se ainda 3 frases:

Frase 1



[0,2,5,7,9]

A frase 1 apesar de apresentada na imagem de modo melódico, formando uma escala pentatónica, tem particular relevo nas relações harmónicas/verticais dos restantes movimentos do contexto musical em que surge. Desta forma, para além da sua primária função melódica tem a responsabilidade de enriquecer a qualidade harmónica do discurso musical (p. ex.: c. 45-47 no contrabaixo – na imagem).

Frase 1a



[9,0,2,4]

Para além dos *glissandos* e trémulos destaca-se na *frase 1a* um contorno melódico idêntico à *frase 1* (9 a 0 descendentemente), onde surgem os intervallos 2 e 5. Sobressai, também, o facto de aparecer ao mesmo tempo que o *motivo 2*, dando-lhe continuidade (c. 14-17 no violoncelo – na imagem).

Frase 1b



[4,7,9]

A frase 1b é uma transposição da frase 1a (*frase 1b* = T7 da *frase 1a*), como tal, destaca-se pelas mesmas características que a frase 1a embora apareça de forma incompleta – sem os dois últimos elementos rítmico-melódicos. Para além desta pequena diferença, no contexto musical, enquanto a frase 1 acompanha e dá seguimento ao motivo 2, a frase 1a faz o mesmo, mas relativamente ao motivo 2b (c. 53-55 no violino – na imagem).



[2,7]

A frase 2 caracteriza-se pela qualidade melódica constituída unicamente pelo intervalo 5. Para além dessa característica sobressai, também, pela qualidade rítmica, onde ocorre decididamente uma aceleração. Ainda ritmicamente pode verificar-se que os seus motivos são provenientes dos *motivos 2 e 3* bem como do *momento motivico-frásico I* (c. 56-57 no violino – na imagem).



[6,8,10,11,1,3]

A frase 3 nasce da fusão de dois motivos sendo o primeiro o motivo 4 e o segundo, o motivo 4a. Apresenta horizontalmente a sequência original de Hb. Destaca-se no contexto musical por criar uma melodia *cantabile* com a sonoridade de Hb, apesar desta, como já

referido, estar inicialmente ligada a um carácter mais *sombrio* (p. ex.: c. 58-60 no violoncelo – na imagem).

Nota: A partitura de *Olhares Sobre um Tríptico* encontra-se em anexo (ver por favor Anexo 2).

Considerações Finais

Este projecto artístico traduz-se na elaboração de duas obras musicais; duas obras engajadas por manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede que ‘retratam’, musicalmente, património arquitectónico, pictórico, organológico e itens referentes à tradição oral desta mesma freguesia.³⁸

Na criação destes ‘retratos’ relevo uma pesquisa em torno do meu pensamento e processo criativo onde explorei distintos caminhos tendo em conta toda uma estética que se insere no meu *habitus*. Nesta pesquisa prática, em que solucionei diferentes problemas de modo a responder à questão principal do projecto ³⁹e a que cumprisse todos os objectivos nele propostos, destaco, sobretudo, a evolução da minha ‘linguagem’ de escrita musical. Esta evolução manifesta-se num crescimento como criador de música. Este crescimento, por sua vez, entendo poder ser visto nas duas obras, separadas pelo período de um ano lectivo:

Comparando *A Lenda de Ermelo* - primeira obra a ser criada - com *Olhares Sobre um Tríptico* pode dizer-se que a última representa uma estética diferente da primeira; uma estética que embora mantenha características convencionais da primeira procura o novo e não o passado.⁴⁰ Este caminho, que considero ter sido de maturação, deve-se a uma insistência nos processos de criação musical, no fundo uma pesquisa prática – *practice as research* - como propõe Freeman, onde a arte, neste caso a criação musical, produziu conhecimento por si só. De forma alguma esta maturação, ou, se quiser, conhecimento, seria possível por uma outra via.

Ao longo deste projecto artístico envolvi-me, também, na perspectiva de Giddens, que indica que a tradição não pode ser estática. Nas duas obras tentei implementar esta

³⁸ Todos estes elementos são também factores que influenciaram e sustentaram as duas obras.

³⁹ Como construir dois ‘retratos’ musicais sobre Ancede pelo meio da composição musical explorando excertos retirados de manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede provenientes do século XVI/XVII e a sua fusão com referências ao património religioso e de memória oral local?

⁴⁰ Não querendo com isto dizer que a minha estética, ou modo de pensar, tenha alguma coisa contra o passado.

ideia através da integração de elementos criativos preexistentes (manuscritos musicais do século XVI/XVII encontrados em Ancede e a sua relação com o património religioso e oral local) num contexto contemporâneo, transladando-os do passado para o presente e, em detrimento deste acto, do presente para o futuro. Neste aspecto foi fulcral a perspectiva de *descontextualização* deste autor:

A separação do tempo e do espaço em dimensões ‘vazias’ permitiu-me trazer para o meu discurso musical não só o conteúdo dos manuscritos musicais medievais/renascentistas, impulso essencial para a criação deste projecto, mas também todo o contexto relacionado com o Mosteiro de Santa Maria Ermelo, com o Mosteiro de Santo André de Ancede e ainda com os três personagens que constituem o *Tríptico de Ancede*.⁴¹

Relevante no projecto, como tenho vindo a escrever, foi, ainda, a utilização consciente do meu *habitus* na criação musical. Considero este conceito de Bourdieu um agente basilar para a criatividade, pois, comparando-o com a unicidade de um ADN, não existem dois *habitus* iguais. Deste modo vejo a *teoria do habitus* como um caminho de originalidade, pelo que avalio o meu percurso de vida como fundamental para o meu processo criativo sendo este responsável por um sistema de vozes codificadas – *coded voices* - que me identificam. Seguindo este raciocínio as *coded voices* de Toynbee foram também substanciais, não só por uma autorização sustentada do meu *habitus* na criação musical, mas também por permitirem a criação de vozes codificadas que, de certa forma, identificam sonoramente Ancede, distinguindo, ao mesmo tempo, as obras realizadas. Esta identificação caracteriza-se pela utilização dos referidos elementos preexistentes, nomeadamente pela fusão da música religiosa do século XVI/XVII encontrada em Ancede com sonoridades relativas à *chula* de Baião, género espelhado no projecto, fundamentalmente, através da organologia a ele relativa. Neste projecto, através da *descontextualização* e das *coded voices*, com base em Pfitzner, elabora-se uma visão sobre o mundo, neste caso, um testemunho sobre um pequeno local dando-se ênfase ao papel dos ‘retratos’ musicais, uma vez que a música na sua forma auditiva, como defende Keldish, representa imagens – aqui a minha visão sobre o mundo constrói-se sob imagens musicais.

No final deste projecto considero ser mais importante criar que definir criatividade e em que consiste a construção de um processo criativo tendo em conta as perspectivas de

⁴¹ Elementos base das obras.

várias culturas, artistas, público, historiadores, musicólogos, sociólogos, filósofos, ou psicólogos. Considero que o testemunho de uma criação musical é comparável ao conhecimento resultante da elaboração de um ensaio. Possivelmente, mais que este género literário, a criação musical pode fornecer diversas perspectivas a pessoas de um mesmo contexto.

De um modo geral julgo ter cumprido todos os objectivos propostos para este projecto. Para tal, em muito contribuiu o que designo por ‘triangulação metodológica’: As técnicas de composição, a perspectiva de *descontextualização* e o conceito *coded voices*. Os ‘retratos’ musicais sobre Ancede a partir da minha criatividade correlacionada com aspectos de excertos retirados de manuscritos musicais religiosos encontrados naquela localidade provenientes do século XVI/XVII e da sua fusão com referências ao património religioso e de memória oral local são visíveis nas duas obras construídas. O mesmo acontece com a diversificação de formas de iniciar um processo criativo e com a contribuição para o conhecimento da história da música do século XVI/XVII em Portugal, em particular num nível religioso. Este último ponto acontece, sobretudo, com o fornecimento de material musical para as obras, onde são exemplos *campos harmónicos* ou *séries*. Deste modo, como seria de esperar, os dois ‘retratos’ musicais que elaboro apenas aludem ao período referido, não o repercutem esteticamente. A contribuição para o conhecimento de tradições musicais portuguesas, em particular, das provenientes de Baião e, especialmente da freguesia de Ancede é também verificável nas duas obras. Há que fazer sobressair, neste ponto, a importância das narrativas pequenas, emotivas e locais e para o diferente conhecimento/perspectivas que estas produzem, como defende Freeman.

Na criação dos dois ‘retratos’ musicais sobre Ancede considero ter adquirido ferramentas necessárias – técnicas e formais – à estruturação de um novo processo criativo; ter estabelecido uma ‘ponte’ entre a música do referido período – século XVI/XVII - e o meu pensamento criativo contemporâneo; ter construído uma visão actual, onde se congloba o passado, o presente e, como consequência, o futuro, e ter atingido resultados que demonstram que a arte, em especial a música e a criação musical produzem um conhecimento automático e autónomo.

Bibliografia

- Benedictines of Solesmes. "Rules for interpretation." In *The Liber Usualis*. Tournai - New York: Desclé Company, 1962.
- Blum, Stephen. *Composition*. Vol. 6, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 186-201. London: Macmillan Publishers Limited 2001, 2001.
- Bourdieu, Pierre. "A dialética das posições e das disposições." In *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*, de Pierre Bourdieu, 295-299. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Copland, Aaron. "El Proceso creador de la música"; "Del compositor al intérprete y de éste al oyente." In *Cómo escuchar la música*, de Aaron Copland, 24-32;197-204. México D.F: Fondo de Cultura Económica, Sucursal para España, 1955.
- Cunha, Arlindo de Magalhães Ribeiro da. "Fontes"; "A implantação de um culto (1513-1671)." In *São Gonçalo de Amarante um vulto e um culto*, de Arlindo de Magalhães Ribeiro da Cunha, 1-73. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.
- Curtin University. *Humanities*. November 2, 2012. <https://humanities.curtin.edu.au/schools/MCCA/staff.cfm/John.Freeman> (acedido a 3 de Junho, 2014).
- Fenlon, J.F. "St. Bartholomew." *The Catholic Encyclopedia*. 1907. <http://www.newadvent.org/cathen/02313c.htm> (acedido a 1 de Março, 2014).
- Florida Gulf Coast University. *College of Arts & Sciences*. 2012. <http://www.fgcu.edu/CAS/11561.asp> (acedido a 3, 2014).
- Fontaine, Petrus La. "Quibus nominibus et figuris notulae praecipuaeque neumae significantur et quanti valeant"; "De quibusdam praecedentibus signis notatione digna"; "Pausae. Morae Vocis. Respirationes"; "In episemata vel rhythmicus ictus animadevertenda"; "Psalmodiae elementis." In *Liber Usualis Missae et Officii*, de s.n., VI-XV. Paris: Desclée & Co., 1924.
- Forte, Allen. "Pitch-Class Sets and Relations." In *The Structure of Atonal Music*, de Allen Forte, 1-83/179-181. New Heaven and London: Yale University Press, 1973.

- Freeman, John. "Ineffability"; "Illustration and the Intentional Action Model." In *Blood, sweat & theory Research through practice in performance*, de John Freeman, 1-8. Libri Publishing, 2010.
- Ganho, Maria de Lourdes Sirgado. "Introdução"; "A vida"; "A obra"; "O Doutor da Igreja"; "As fontes do seu pensamento"; "O pensamento." In *O essencial sobre Santo António de Lisboa*, de Maria de Lourdes Sirgado Ganho, 1-43. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2007.
- Garcia, Federico. "The Process of Musical Creation, the current state of research." 2004.
- Giddens, Anthony. "Introdução"; "As descontinuidades da modernidade"; "Sociologia e modernidade"; "Modernidade, tempo e espaço"; "Descontextualização"; "Reflexividade da Modernidade"; "Sumário." In *As Consequências da Modernidade*, de Anthony Giddens, 1-36. Oeiras: Celta Editora, 1998.
- Gomes, Paulinho. e João Belmiro Pinto da Silva. "Ancede-Santo André." In *Baião-Tradição e História*, de Paulinho Gomes e João Belmiro Pinto da Silva, 18-41. Paços de Ferreira: Anégia Editores, 1997.
- Gonçalves, José A. "Freguesia de Ancede." In *Baião Através dos Tempos*, de José A Gonçalves, 73-101. Porto: UniarteGráfica, 2009.
- Hoppin, R. "Mass for Septuagesima Sunday"; "Office of Second Vespers", "Nativity of Our Lord"; "Sequence Victimae paschali laudes". Vol. 1, in *Norton Anthology of Western Music*, editado por Claude V. Palisca, 4-31. London: W.W. Norton & Company New York, 1988.
- Karakas, Scott. "Creative and Critical Thinking in the Arts and Sciences: Some examples of Congruence." *A Journal of the Oxford Table* n.2 (2010): 1-8.
- Kivy, Peter. "Note-for-note: Work, Performance, and Early Notation." In *New Essays on Musical Understanding*, de Peter Kivy, 3-17. New York: Oxford University Press, 2001.
- MacRory, Joseph. "St. Andrew." *The Catholic Encyclopedia*. 1907. <http://www.newadvent.org/cathen/01471a.htm> (acedido a 1 de Março, 2014).
- *Manuscritos Musicais encontrados em Ancede*. s.n, s.d.

- Nettl, Bruno. *Music*. Vol. 17, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 425-427. London: Macmillan Publishers Limited 2001, 2001.
- Pinto, Maria Luisa Carneiro. "Santo André de Ansedo"; "Lendas e Superstições." In *Por Terras de Baião*, de Maria Luisa Carneiro Pinto, 35-37/181-183. Porto: s.n, 1949.
- Setton, Maria da Graça Jacintho. "A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: Uma leitura contemporânea." *Revista Brasileira de Educação* nº 20, Maio/Junho/Julho/Agosto 2002: 60-70.
- Silva, Maria Emiliana. "Introdução." In *A rabeca chuleira, etnografias, contextos e tocadores*, de Maria Emiliana Silva, 3-5. Aveiro, 2011.
- The Graduate Center. *Faculty Core Bios*. 2014. <http://www.gc.cuny.edu/Faculty/Core-Bios/Stephen-Blum> (acedido a 3 de Junho, 2014).
- The Open University. *Faculty of Social Sciences*. 1 de Abril, 2014. http://www.open.ac.uk/socialsciences/main/staff/people-profile.php?name=Jason_Toynebee (acedido a 3 de Junho, 2014).
- Toynbee, Jason. "Music, Culture, and Creativity a critical introduction." In *The Cultural Study of Music*, editado por Martin Clyton, Trevor Herbert and Richard Middleton, 102-112. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

Anexos

ANEXO 1

A Lenda de Ermelo

Para orquestra, narrador, pequeno
coro masculino e instrumentos
relacionados com a *chula* de
Baião.

Daniel Osvaldo
2012-2013

Instrumentação

Flautim	*Bombo tradicional
2 Flautas	português
Oboé	[*Triângulo]
Corne Inglês	Celesta
2 Clarinetes Sib	
Clarinete Baixo	*Viola amarantina
Saxofone Tenor	
Fagote	Pequeno coro
	masculino (Tenores 1,
2 Trompas	Tenores 2, Baixos 1 e
2 Trompetes	Baixos 2)
2 Trombones	
Trombone Baixo	Frade Cisterciense:
Tuba Tenor	Narrador/Barítono
Tuba Contrabaixo	
	*Rabeca Chuleira
Tímpanos (5)	1ºs Violinos
<i>Roto Toms</i>	2ºs Violinos
Pratos (Par e prato	Violas de arco
suspenso)	Violoncelos
<i>Tam-Tam</i>	Contrabaixos
<i>Glockenspiel</i>	
<i>Tubular Bells</i>	
Vibrafone	*Instrumentos relacionados
Caixa	com a <i>chula</i> de Baião

Disposição

Pequeno coro masculino

Percussão (lâminas)	Tímpanos	Bombo tradicional português	Percussão
Celesta			
Trompas	Trompetes	Trombones	Trombone Baixo
			Tuba Tenor
			Tuba Contrabaixo
	Clarinetes	Oboé	Corne Inglês
		Saxofone Tenor	Clarinete Baixo
	Flautas	Flautim	Fagote
2ºs Violinos		Violas de arco	Violoncelos
1ºs Violinos			Contrabaixos
Rabeca Chuleira			
Viola amarantina			Narrador/Frade cisterciense

A lenda de Ermelo

Daniel Osvaldo
(2012/2013)

Mosteiro de Ermelo no século XI
Adagio Drammatico (longuinho) ♩ = 50

Notes: Amplificada de acordo com as especificidades da orquestra.
Afinção à "Moda de Cabo Verde": m14,m15,a13,a17, s013, s043,a13, s043,a12, l013.

Notes: Amplificado de modo a que não distraia a orquestra e a que seja bem entendido pelo público, sem se sobrepôr à música.

Full Score

[illegible]

[illegible]

Picc. *mf* *pp*
 Fl. *f* *mp*
 Ob. *mp* *p*
 E. Hn. *mp*
 B. Cl. *mp* *mp*
 B. Cl. *mp* *mp*
 T. Sax. *mp* *p*
 Bsn. *mf* *pp*
 Hn. *pp* *mf* *pp*
 Br. Tpt. *mf* *pp* *mp* *mf*
 Tbn. *pppp*
 B. Tbn. *pp*
 Euph. *mp* *pp* *pppp*
 Tuba *mf* *p* *pp* *mp* *mf*
 Timp. *p* *pp* *p*
 R. Tom *pp* *mp* *pp*
 Cym. (Suspended) *pp* *mp*
 Tam-tam *pp* *mp*
 Glk. *p* *pp*
 T.B. *p* *pp*
 Vib. *p* *pp*
 S.Dr. *p* *pp*
 B. Trad. Port. *mf* *mp* *mf*
 Cel. *mf* *mp* *mf* *mp*
 Via. Amaran. *mf* *p*
 T. 1 *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 T. 2 *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 B. 1 *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 B. 2 *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 B/Narr. *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Rab. Chu *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Vln. I *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Vln. II *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Vla. *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Vc. *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*
 Cb. *mf* *p* *mf* *mp* *p* *mf* *mp*

Tem - po oh tem - po Em qu'eu fui fui fui fui fui
 Oh - tem - po fui Em qu'eu fui fui fui fui
 Fe - liz oh que fui Em qu'eu fui
 Tem - po tem - po em qu'eu fui Em qu'eu fui
 Oh tempo! oh tempo em que eu fui feliz...

Ad Libitum, mas respeitando o número de palavras por compasso (Falar apenas nas pausas de colcheias)

Picc. *mp*
 Fl. *con brío = sf*
 Ob. *p*
 E. Ha. *pp*
 B. Cl. *pp*
 B. Cl. *mp*
 T. Sx. *pp*
 Bsn. *pp*
 Hn. *p*
 B. Tpa. *mf*
 Tbn. *mp*
 B. Tbn. *p*
 Euph. *con brío = sf*
 Tuba *pp*
 Timp. *pp*
 R. Tom. *mp*
 Cym. *subito p < mf*
 Tam-tam *ppp*
 Glk. *pp*
 T.B. *mf*
 Vib. *pp*
 S.Dr. *mf*
 B. Trad. Port. *mf*
 Cel. *f*
 Via.Amarante *p*
 T.1 *ordinary*
 T.2 *ordinary*
 B.1 *mf*
 B.2 *mf*
 B.Narr. *f*
 Rab.Chu *mp > p*
 Vln. I *mf*
 Vln. II *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

The image shows a page from a musical score, likely for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in Portuguese and includes lyrics in both Portuguese and English. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, Euphonium, Tuba, Timpani, R. Tom, Cym., Tam-tam, Glk., T.B., Vib., S.Dr., B. Trad. Port., Cel., Vla.Amarante, T.1, T.2, B.1, B.2, B/Narr., Rab.Chu, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ch.

The score is written in 2/4 time and features complex dynamics, articulation, and phrasing. The lyrics are in Portuguese, and the score includes a vocal soloist part with lyrics in Portuguese and English. The lyrics are:

já gostam mais daqui que de Ermo. Dizem que este mosteiro é que está na moda... oh mundo perdido! (Mais nostálgico, incrédulo e ressentido)

The score includes a vocal soloist part with lyrics in Portuguese and English. The lyrics are:

Oh mundo perdido! (Mais nostálgico, incrédulo e ressentido)

The score includes a vocal soloist part with lyrics in Portuguese and English. The lyrics are:

Oh mundo perdido! (Mais nostálgico, incrédulo e ressentido)

[illegible]

Picc. *mp*
 Fl. *mf*
 Ob. *f* *mp*
 E. Hn. *mf* *mp*
 B♭ Cl. *con brio* *mf*
 B. Cl. *con brio* *f*
 T. Sa. *mf* *agitato* *ff*
 Bsn. *con brio* *mf* *p* *mf* *f* *ff*
 Hn. *mp* *mp* *fp* *mf* *subito p* *fp* *f* *ffz* *p* *mf* *mp*
 B♭ Tpt. *pp* *p* *f* *fp* *mf* *subito p* *fp* *mf* *ffz* *p* *mf* *mp*
 Tbn. *mf* *mp* *fp* *mf* *subito p* *fp* *f* *ffz* *p* *mf* *mp*
 B. Tbn. *p* *mp* *f* *fp* *mp* *ffz* *mf* *p* *mf* *mp*
 Euph. *pp* *p* *mf* *fp* *mf* *ffz* *mp* *f* *mf*
 Tuba *mf* *f* *mf* *fp* *mp* *ffz* *f* *mp* *f*
 Timp. *mp* *mf*
 R. Tom. *mf*
 Cym. *mf* *f* *mf*
 Tam-tam *mf*
 Glk. *mf* *mp*
 T.B. *con brio* *mp* *mf*
 Vib. *con brio* *mf* *p* *cresc.* *mf* *f* *mf*
 S. Dr. *p* *mf*
 B. Trad. Port. *ff* *mf*
 Cel. *f* *Ped.*
 Vla. Amarante *f*
 T. 1 *(Sussurrar)* *ordinary* *Solo* *(Sprech Gesang)* *ordinary*
 T. 2 *mp* *mf* *f* *mf* *p* *mp* *mf* *mp*
 B. 1 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*
 B. 2 *(Sussurrar)* *ordinary* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *(Sprech Gesang)* *ordinary* *(Sprech Gesang)*
 B/Narr. *mp* *mf* *mp* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *mp*
 Rab. Chu. *mf* *f*
 Vln. I *mp* *mf* *f*
 Vln. II *mp* *mf* *f*
 Vla. *mf* *f*
 Vc. *mp* *f*
 Cb. *mf* *f* *ffz* *mp* *f*

Santa Maria...
 Agora aqui?
 Nem Santa Maria, nem Santo André
 Só pensam em negócios:
 É produção de vinho,
 compras de terrenos, solo coisas
 e mais coisas supérfluas...
 Eu prefiro nem saber!
 An

[illegible]

[illegible]

Picc. *mf* *fp* *pp*
 Fl. *mf* *fp* *pp*
 Ob. *p* *mp* *fp* *pp*
 E. Hn. *mf* *fp* *pp*
 B♭ Cl. *mf* *fp* *pp*
 B. Cl. *fp*
 T. Sa. *fp*
 Bsn. *p* *fp*
 Hn. *p* *fp* *pp*
 B♭ Tpt. *fp* *pp*
 Tbn. *fp* *pp*
 B. Tbn. *fp* *pp*
 Euph. *fp* *ppp*
 Tuba *fp* *ppp*
 Timp. *mp* *cresc.*
 R. Tom. *cresc.*
 Cym. *mp*
 Tam-tam *p*
 Glk. *mp*
 T.B. *mf*
 Vib. *p*
 S.Dr. *mp*
 B. Trad. Port. *mp*
 Cel. *p* *mf*
 Via. Amarante *mf*
 T. 1 *Do - mi - nus* *mp* *ff* *ordinary*
 T. 2 *Do - mi - nus* *mp* *ff* *ordinary*
 B. 1 *Lan - da - te* *mp* *ordinary*
 B. 2 *Do - mi - nus* *p* *ordinary*
 B/Narr. *mp* *ordinary* *Solo cantado como se fosse cantochão (flexível)* *mp* *ordinary*
 Rab. Chu. *mp* *f* *mp* *Div. a 4* *mp*
 Vln. I *p* *mf* *mp*
 Vln. II *p* *mf* *mp*
 Vla. *p* *mf* *mp* *f*
 Vc. *p* *mf*
 Cb. *mp*

[illegible]

[illegible]

Picc. *mf* *f* *mf* *ff* *mp*
 Fl. *f* *mf* *f* *mp*
 Ob. *p* *mp* *mf* *f*
 E. Hu. *mf* *mp* *mf* *f*
 B. Cl. *f* *mf* *p* *mp*
 B. Cl. *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *ffz* *mf* *p* *mp*
 T. Sa. *mf* *mp* *mf*
 Bas. *ffz mp* *ffz mp* *ffz mp* *ffz* *mf* *mp* *mf*
 Hu. *p* *f* *ff*
 B. Tpt. *mp* *mp* *mf*
 Tbn. *p* *mf* *mf*
 B. Tbn. *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *mp* *p* *f*
 Euph. *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *mp* *f*
 Tuba *p* *mf* *mp* *f*
 Timp. *mp* *mf* *f* *mf*
 R. Tom. *mf*
 Cym. *mp* *mf* *f*
 Tam-tan *mf* *f*
 Glb. *mf*
 T.B. *mf*
 Vib. *motor on (slowly speed)* *mf* *f*
 S.Dr. *pp* *mp* *mf* *f*
 B. Trad. Port. *mf* *ff* *mp* *ffz*
 Cel. *mf* *f* *mf*
 Vla. Amarante *mf* *f*
 T. 1 *f*
 T. 2 *f*
 B. 1 *f*
 B. 2 *f*
 B/Narr. *«Se os cônegos "hom sede", mude-se o mosteiro que eu ajudarei!?»*
f (Com outro tom de voz)
 Rab. Chu. *mf* *f*
 Vln. I *mf* *f*
 Vln. II *mf* *f*
 Vla. *mp* *f*
 Vc. *ffz f* *ffz f* *ffz f* *ffz* *mp* *f*
 Ch. *f* *ff* *ffz mf* *ffz mf* *ffz mf* *ffz* *mp* *f* *mf* *f*

275 Picc. *pp* *mf* *mp* *mf*

Fl. *p* *f* *p* *f*

Ob. *pp* *f* *pp* *mf*

E. Hn. *p* *f* *f*

B♭ Cl. *mp* *ff* *mf*

B. Cl. *p* *ff* *mp* *p* *f*

T. Sax. *mp* *ff* *f*

Bsn. *p* *f* *p* *pp* *mf*

276 Hn. *ff*

B♭ Tpt. *mf* *ff* *ff*

Tbn. *mf* *ff*

B. Tbn. *mp* *p* *pp* *mf* *mf*

Euph. *mf* *f* *mf*

Tuba *mf* *mp* *p* *mf*

278 Timp. *pp* *f*

279 R. Tom. *pp* *f*

279 Cym. *pp*

Tam-tam

279 Gb. *p* *mp* *p* *mf*

T.B. *mp* *p* *mf*

279 Vib. *mf* *mp* *mf* *mf p* *mp p* *mf p* *mp p* *mf p* *mp p* *mf p* *pp*

279 S.Dr. *mf* *mp* *mf* *mf p* *mp p* *mf p* *mp p* *mf p* *pp*

279 B. Trad. Port. *mf* *ff*

279 Cel. *mf* *ff*

279 Vla. Amaran. *mp* *f*

279 T. 1 *mf*

279 T. 2 *mf*

279 B. 1 *mf*

279 B. 2 *mf*

279 B/Narr. *mf* *mp*

279 Rab. Chu. *mp* *mf* *ff*

279 Vln. I *mf*

279 Vln. II *mp* *Dv.*

279 Vla. *mf* *Dv.*

279 Vc. *mf*

279 Cb. *mf* *mp*

Naquele dia senti a mesma dor que quando partiu minha mezinha... fez como se me roubassem o coração...

mf (Nostalgico) *mp*

ritardando- „Meno Mosso” $\text{♩} = 47$

This is a page from a musical score, likely for a symphony or concert band. The page number "297" is printed at the top left. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and voices.

The instruments listed on the left side of the page include:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- E. Hn.
- B. Cl.
- B. Cl.
- T. Sx.
- Bsn.
- Hr.
- B. Tpt.
- Tbn.
- B. Tbn.
- Euph.
- Tuba
- Timp.
- R. Tom.
- Cym.
- Tam-tam
- Glk.
- T.B.
- Vib.
- S. Dr.
- B. Trad. Port.
- Cel.
- Vla.Amarante
- T. I
- T. 2
- B. 1
- B. 2
- B/Narr.
- Rab Chu
- Vln. I
- Vln. II
- Vla.
- Vc.
- Ch.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, ff, mf, mp, pp), articulation marks, and performance instructions. A section titled "Sotto voce" is indicated for some instruments. The bottom of the page contains lyrics in Portuguese, which appear to be part of a choral or vocal piece.

Lyrics (Portuguese):

Pobre Santa Maria Mãe de Deus...
pobre de mim sem Vós
Grças a
(Triste e nostálgico)

Picc.
 Fl.
 Ob.
 E. Hn.
 Bb Cl.
 B. Cl.
 T. Sax.
 Bsn.
 Hn.
 Bb Tpt.
 Tbn.
 B. Tbn.
 Euph.
 Tuba.
 Timp.
 R. Tom.
 Cym.
 Tam-tam.
 Glk.
 T.B.
 Vb.
 S. Dr.
 B. Trad. Perc.
 Cel.
 Via. Amaran.
 T. 1.
 T. 2.
 B. 1.
 B. 2.
 B/Narr.
 Rab. Chu.
 Vln. I.
 Vln. II.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

esta desgraça, que me desorientou e fez cair o mosteiro de Ermelo, (como se não bastasse ter que vir para este sítio) usufruindo da ordem do rei, estes agostinianos decidiram renomear este mosteiro e suas terras...

[illegible]

Picc. *creac.* *mp* *mf* *bend* *p* *mf* *f* *tr*
 Fl. *creac.* *mp* *mf* *bend* *mp* *mf* *tr*
 Ob. *p* *f* *tr*
 E. Hn. *mp* *mf* *tr*
 B♭ Cl. *mp* *mf* *f* *mp* *tr*
 B. Cl. *fp* *mf* *mf* *f* *mp* *tr*
 T. Sa. *mp* *mp* *mf*
 Bsn. *fp* *f* *mf* *f*
 Hn. *ffz: pp* *ffz: mp* *ffz: mf* *ffz: mf* *ppp* *p* *mp* *p* *mp*
 B♭ Tpt. *ffz: pp* *ffz: mp* *ffz: mf* *ffz: mf* *pp* *p* *mp* *p* *mp*
 Tbn. *ffz: pp* *ffz: mp* *ffz: mf* *ffz: mf* *pp* *p* *mp* *p* *mp*
 B. Tbn. *ffz: pp* *ffz: mp* *ffz: mf* *ffz: mf* *pp* *p* *mp* *p* *mp*
 Euph. *ffz: pp* *ffz: mf* *ffz: f* *ffz: f* *p* *Drammatico* *mf*
 Tuba *ffz: pp* *ffz: mf* *ffz: f* *ffz: f* *p* *Drammatico* *mf*
 Timp. *p* *mp* *mf* *(crash)* *f*
 R. Tom. *mp* *mf*
 Cym. *f*
 Tam-tam *f*
 Glk. *mp*
 T.B. *mp*
 Vib. *fp* *f*
 S.Dr. *p* *mf* *mf* *f* *mp*
 B. Trad. Port. *mf*
 Cel. *f* *mf*
 Via. Amarante *ff*
 T. 1 *ff*
 T. 2 *ff*
 B. 1 *ff*
 B. 2 *ff*
 B/Narr. *ff*
 Rab. Chu. *mf* *ff* *f* *mp* *mf* *f* *ffz: mf* *p* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *p* *ffz: mf* *mp* *Tutti* *Drammatico* *f*
 Vln. I *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *mp* *Drammatico* *f*
 Vln. II *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *mp* *Drammatico* *f*
 Vla. *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *mp* *Drammatico* *f*
 Vc. *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *mp* *Drammatico* *f*
 Cb. *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *pp* *ffz: mf* *mp* *Drammatico* *f*

Vejam bem, que até os restos mortais do nosso Benardo, que tanta gente curou com folhas de figueira, trouxeram para cá... Puseram-no de baixo do altar de Nossa Senhora

[illegible]

Lenda de Frei Comillo
Vivace

(♩=♩) sempre

439 Picc. *mf* *mp*

Fl. *mf* *mp*

Ob. *mf* *ff*

E. Hn. *mf* *ff*

B♭ Cl. *ff*

B. Cl. *mf* *ff*

T. Sa. *mf* *ff*

Bst. *f* *ff*

439 Hn. *mf* *ff* *mf*

B♭ Tpt. *f* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *f*

B. Tbn. *ff* *ff* *mf*

Euph. *f* *ff* *f*

Tuba *ff* *ff* *f*

439 Timp. *ff* *f*

439 R. Tom *ff* *f*

439 Cym. *mp*

439 Tam-tam *p*

439 Glk. *ff* *ff*

439 T.B. *ff* *ff*

439 Vib. *ff* *ff*

439 S.Dr. *pp*

439 B. Trad. Port. *f* *mf* *ff* *mp*

439 Cel. *f* *ff*

439 Vla. Amaranite *f* *ff*

439 T 1 *f* *ff*

439 T 2 *f* *ff*

439 B 1 *f* *ff*

439 B 2 *f* *ff*

439 B/Narr. *f* *ff*

439 Rab Chu *f* *ff* *ff* *ff*

439 Vln. I *f* *ff* *ff* *ff*

439 Vln. II *mf* *ff* *ff* *ff*

439 Vla. *f* *ff* *ff* *ff*

439 Vc. *mf* *ff* *ff* *ff*

439 Cb. *f* *ff* *ff* *ff*

439 Puros pecados... e dos grandes

439 Por falar em pecados... (Um pouco mais animado e em tom de excênico)

Picc. *mf*
 Fl. *mp*
 Ob. *ordinary*
 E. Hn. *ordinary*
 B♭ Cl. *ordinary*
 B. Cl. *ordinary*
 T. Sa. *ordinary*
 Bas. *ordinary*
 Hn. *mf*
 B♭ Tpt. *mp*
 Tbn. *pp*
 B. Tbn. *pp*
 Euph. *p*
 Tuba *pp*
 Timp. *mf*
 R. Tom *mf*
 Cym. *p*
 Tam-tam *mf*
 Glk. *p*
 T.B. *p*
 Vib. *mf*
 S.Dr. *p*
 B. Trad. Port. *f*
 Cel. *mf*
 Vla. Amaran. *f*
 T. 1 *mf*
 T. 2 *mf*
 B. 1 *mf*
 B. 2 *mf*
 B/Narr. *mf*
 Rab. Chu *mf*
 Vln. I *pp*
 Vln. II *pp*
 Vla. *pp*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

Há aqui um cônego que só gosta de comer, beber e acordar tarde, mas para as celebrações ou ensaios do coro é sempre o último a chegar... Diz-se por aqui, que no dia da

Picc. *mf*
 Fl. *mf*
 Ob. *p*
 E. Ho. *mp*
 B♭ Cl. *mp*
 B. Cl. *p* *crusc.*
 T. Sa. *p*
 Bsn. *pp* *crusc.*
 Hn. *con brío* *mp*
 B♭ Tpt. *p*
 Tbn. *pp*
 B. Tbn. *pp*
 Euph. *p*
 Tuba *pp*
 Timp. *mf*
 R. Tom. *mf*
 Cym. *mf*
 Tam-tan. *pp*
 Glk. *p*
 T.B. *mf*
 Vib. *mf*
 S.Dr. *mf*
 B. Trad. Port. *mf*
 Cel. *mf*
 Vla. Amarante *mf*
 T. 1 *mf*
 T. 2 *mf*
 B. 1 *mf*
 B. 2 *mf*
 B/Narr. *mf*
 Rab. Chu. *mf*
 Vln. I *mf*
 Vln. II *mf*
 Vla. *mf*
 Vc. *mf*
 Cb. *mf*

festa da Senhora da Ermita atravessou o rio Douro para o outro lado apenas com o seu capote monástico. Desde esse dia, todos dizem que adquiriu poderes divinos.

Religioso $\text{♩} = 60$

Vivace

Religioso $\text{♩} = 60$

ritardando - - - - -

Picc. mf pp
 Fl. mf
 Ob. mp p ff p pp ff f
 E. Ho. mf mp ff mp p ff f
 Bb. Cl. mf p ff p pp ff mf
 B. Cl. mp mf ff mf mp ff mf
 T. Sa. mp mf ff mf mp ff f
 Bsn. mp mf ff mf mp ff f
 Hu. p'
 Bb. Tpt. p
 Tbn. p mp
 B. Tbn. mp
 Euph. mp
 Tuba mp mf
 Timp. p
 R. Tom. pp
 Cym. mf pp
 Tam-tam mp mf
 Glk. p
 T.B. p
 Vib. f
 S.Dr. mf ff mp
 B. Trad. Port. mf f ff p
 Cel. ff
 Vla. Amarante ff mf mp
 T. 1 ff
 T. 2 ff
 B. 1 ff
 B. 2 ff
 B/Narr. f mf
 Rab. Chu. mp
 Vln. I f
 Vln. II ff
 Vla. f
 Vc. f
 Cb. ff

Há sei quem diga que é santo... Bem o tentaram enganar... levaram todos os barcos... mas para estupefação de todos, à hora de almoço,

Adagio Drammatico (longinquo) ♩ = 50

453

Picc. *mp*

Fl. *mf*

Ob. *pp*

E. Ho. *mp*

B. Cl. *mp*

B. Cl. *mf*

T. Sx. *f*

Bsn. *mp*

Hn. *mf*

B. Tpt. *mf*

Tbn. *pp*

B. Tbn. *p < mp*

Euph. *p*

Tuba *mp < mf*

Timp. *p*

R. Tom. *p*

Cym. (cymbals) (suspended) *pp*

Tam-tam *mf*

Glk. *p*

T.B. *mf*

Vib. *mp*

S. Dr. *mf*

B. Trad. Port. *mf*

Cel. *mf*

Vla. Amarante *f*

T. I. *f*

T. 2. *mf*

B. 1. *mf*

B. 2. *mf*

B/Narr. *mf*

Rab. Chu. *mp*

Vln. I. *mp*

Vln. II. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

lâ estava Frei Comílio E assim que ele é conhecido...

Mas talvez não passe tudo dum boato... (Como quem muda de assunto)

A mim preocupa-me mais Ermelo... (Com certeza)

Ai Ermelo! (Nostalgicamente)

[illegible]

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

B♭ Cl.

B. Cl.

T. St.

Bus.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tuba

Timp.

R. Tom.

Cym.

Tam-tam

Glk.

T.B.

Vib.

S.Dr.

B. Trad. Perc.

Cel.

Vla./Amarante

T. I.

T. 2

B. 1

B. 2

Bb/Narr.

Rub. Chu.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

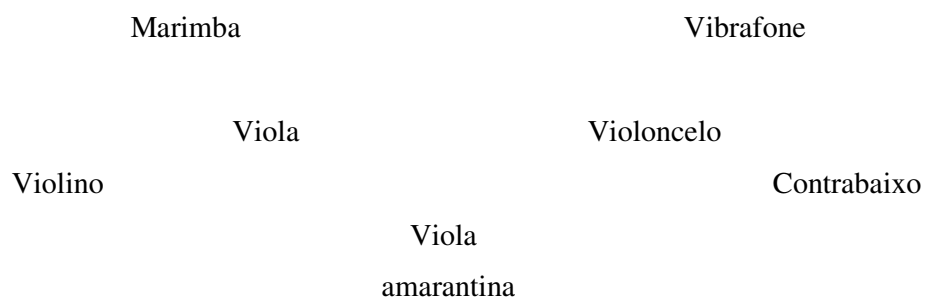
ANEXO 2

Olhares Sobre um Tríptico

Para violino, viola de arco, violoncelo,
contrabaixo, viola amarantina, marimba e
vibrafone

Daniel Osvaldo
2013-2014

Disposição



Olhares Sobre um Tríptico

Composição: Daniel Osvaldo
(2013/2014)1 - Sobre a paisagem
Lugubre ma religioso ♩ = 50

Violino

Viola d'arco

Violoncelo

Contrabaixo

Viola Amarantina

Marimba

Vibrafone

soft mallets

soft mallets

pppp *mp* *f* *pppp* *ppp* *mp* *f* *ppp* *pppp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *fp* *ppp* *pp* *p* *pp* *ppp* *fp* *ppp* *ppp* *Ped.*

Notas: - Amplificada consoante as necessidades
- Afinação à "Moda de Cabo Verde":
mi4, mi4; si3, si3; sol3, sol4; ré3, ré4; lá2, lá3

10

Vln. *pp* *p* *fp* *subito p*

Vla. *pp* *p* *fp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Vla. Amarante 10 *tranquillo* *p*

Mar. 10 *tranquillo* *ppp* 6 5 6 5 6 7

Vib. *pppp* *Ped.* *l.v.* *Ped.*

12

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

subito p

ppp

gliss.

p *fp* *subito p* *ppp*

pp

pppp

tranquillo

Ped.

l.v.

16

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

gliss.

pp

pppp

gliss.

gliss.

pp

p

fp

fp

ppp

pppp

medium mallets
motor on (medium speed)

tranquillo

pp

21

Vln.

pppp *pp* *p* *gliss. 2* *espress. pp* *2*

Vla.

pp *espress. pp*

Vc.

gliss. *p* *espress. pp*

Cb.

pp *p* *fp* *pp*

Vla. Amarante

p

Mar.

tranquillo *ppp* *6* *5* *5* *5*

Vib.

5 *6* *7* *l.v.* *soft mallets motor off* *l.v.*

Ped.

25

Vln.

agitato
pp *p* *pp* *p* *mf* *cantabile* *p*

Vla.

agitato
pp *p* *mf* *cantabile* *p* *mp* *f* *pizz.* *agitato*

Vc.

cantabile *p* *agitato* *pp* *p* *pp* *p*

Cb.

pizz. *espress.* *f* *agitato* *cantabile* *p* *arco* *mp* *agitato* *pp* *p*

Vla. Amarante

25 *agitato* *f* *mf* *pp*

Mar.

25 medium mallets *agitato* *mf* *pp*

Vib.

motor on (quickly speed) *p* Ped.

29

Vln.

mp *agitato* *mf* *pp* *p* *mf* *cantabile* *mp* *pp*

Vla.

arco *pp* *p* *pp* *p* *cantabile* *mp*

Vc.

mf *cantabile* *p* *mp* *agitato* *mf* *fp* *mf* *pp* *cantabile*

Cb.

pp *p* *cantabile* *mp* *p* *pp*

Vla. Amarante

29 *mp* 2

Mar.

29 *p* *hard mallets* *agitato* *mf*

Vib.

29 *mf* *p* l.v.

33

Vln. *p* *pp*

Vla. *pp* *p* *p* *gliss.*

Vc. *mp* *mf* *pp*

Cb. *p* *cantabile* *mp* *mf* *p*

Vla. Amarante 33 2 2 *mf* *fp* *fp*

Mar. 33 *mp* *p*

Vib. medium mallets motor off 7 *agitato* *mf* 7 *mp*

35

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

mp

pp

pp

p

mf

pp

ppp

p

mf

pp

ppp

p *f* *p*

35

pp

p

fp

mf

cantabile

II

I

35

ppp

soft mallets

motor on (medium speed)

soft mallets

p

pp *p* *ppp*

pppp

l.v.

2

41

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

pp

mp

p

pp

p

pp

fp

p

pp

p

mp

pp

p

p

pp

Ped.

cantabile

l.v.

medium mallets

soft mallets

medium mallets

soft mallets

49

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

fp

pp

tranquillo
pp

tranquillo
ppp
Ped.

51

Vln. *pp* *ppp* gliss.

Vla. *fp* *pp* *ppp*

Vc. *pp* *ppp* gliss.

Cb. *ppp* gliss.

51

Vla. Amarante *mf* *f* *pp*

51

Mar. *mp* *mf* *ppp* muffled staccato medium mallets soft mallets

5

51

Vib. *mf* *pp* *Ped.* l.v.

55

Vln. *p*

Vla. *pp* *mf*

Vc. *pp* *mp* *mf*

Cb. *mf* *f* *mp*

cantabile

Vla. Amarante *mp* *p* *mp* *p* *pp* *p*

Mar. *pp* *mp* *pp* *pp*

Vib. *p* *pp* *ppp*

motor off
medium mallets

58

Vln. *fp* *pp* *p*

Vla. *pp* *p* *pp*

Vc. *cantabile* *p* *sfz* *subito p*

Cb. *pppp*

Vla. Amarante *mp* *p* *pp*

Mar. *p* *pp* *pppp* *pp*

Vib. *pp* *ppp* *p*

Ped.

Detailed description: This page contains the musical score for measures 58 through 61 of a piece titled 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measure 58 begins with a key signature of two flats and a common time signature. The Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4, with a crescendo from *fp* to *pp*. The Viola part has a half rest. The Violoncello part has a half note G2, followed by a quarter note F#2, and then a half note E2, with a *cantabile* marking and a crescendo from *p* to *sfz*. The Contrabasso part has a half rest. The Viola Amarante part has a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3, with a *mp* marking and a crescendo to *p*. The Marimba part has a half note G4, followed by a quarter note F#4, and then a half note E4, with a *p* marking and a crescendo to *pp*. The Vibraphone part has a half note G3, followed by a quarter note F#3, and then a half note E3, with a *pp* marking and a crescendo to *ppp*. Measure 59 continues the patterns. Measure 60 features a *subito p* marking in the Violoncello part. Measure 61 concludes the system with a half note G4 in the Violin part and a half note G3 in the Viola Amarante part, both with a *p* marking.

62

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

pizz.
mf

ppp

ppp

con brio
pp

con brio
p

p

pp

pp

ppp

pp

ppp

l.v.

l.v.

medium mallets
tranquillo
mp

soft mallets
motor on (medium speed)
tranquillo
mp

ppp

Ped.

Ped.

3

67

Vln. *ppp* *pp* *subito p* *fp* *mf*

Vla. *pppp* *pp*

Vc. arco *cantabile* *ppp* *p* *f*

Cb. *pp* *p* *subito p* *fp* *f*

67

Vla. Amarante *cantabile* *mp*

67

Mar. *mf*

Vib. medium mallets
motor on (quickly speed) *ppp*

71

Vln.

pizz.

5

6

tratt.

mf

Vla.

p

mp

fp

mp

fp

Vc.

Cb.

cantabile

mp

Vla. Amarante

71

agitato

fp

fp

fp

Mar.

71

hard mallets

mp

mf

Vib.

p

motor off

Ped.

Detailed description: This page contains the musical score for measures 71 and 72 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is written for five staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Viola Amarante (Vla. Amarante). The Violin part begins in measure 71 with a whole rest, followed by a pizzicato (pizz.) entry in measure 72 with a five-measure phrase marked *mf* and 'tratt.'. The Viola part starts in measure 71 with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *mp* and *fp* in measure 72, then a decrescendo back to *mp* and *fp* in measure 73. The Violoncello and Contrabasso parts have whole rests in measure 71 and a half note in measure 72, with the Cb. part marked 'cantabile' and *mp*. The Viola Amarante part starts in measure 71 with a whole rest, followed by an 'agitato' section in measure 72 with *fp* dynamics, and a *fp* section in measure 73. The Maracas (Mar.) part starts in measure 71 with a whole rest, followed by a 'hard mallets' section in measure 72 with *mp* and *mf* dynamics. The Vibraphone (Vib.) part starts in measure 71 with a *p* dynamic and a decrescendo, followed by a 'motor off' section in measure 72 with a sustained chord. The Pedal (Ped.) part is indicated at the bottom right.

73

Vln.

7

6

5

7

5

5

f

Vla.

ppp

Vc.

cantabile

pp

Cb.

Vla. Amarante

2

p

2

mp

2

Mar.

73

mp

mf

medium mallets

Vib.

pp

ppp

Detailed description: This page contains the musical score for measures 73 and 74 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in five systems. The first system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin part features a complex melodic line with fingerings 7, 6, 5, 7, 5, and 5 indicated. The Viola part has a single note in measure 73 and rests in measure 74, marked *ppp*. The Violoncello part has a melodic line in measure 73 and rests in measure 74, marked *cantabile pp*. The Contrabasso part has a melodic line in measure 73 and rests in measure 74. The second system includes Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The Viola Amarante part has a melodic line in measure 73 and rests in measure 74, marked *p* and *mp*. The Maracas part has a melodic line in measure 73 and rests in measure 74, marked *mp* and *mf*, with the instruction 'medium mallets' above measure 74. The Vibraphone part has a melodic line in measure 73 and rests in measure 74, marked *pp* and *ppp*.

75

Vln.

arco

mp

p

pp

Vla.

p

mp

fp

pp

ppp f

pizz.

Vc.

ppp

Cb.

75

Vla. Amarante

pp

mf

75

Mar.

mp

Vib.

soft mallets
motor on (slowly speed)

p

2

2

2

l.v. l.v.

78 *pp* *p* *mf* *mp* *pp* *arco* *sul ponticello*

Vln.

78 *mf* *pp* *arco* *sul ponticello*

Vla.

Vc.

Cb.

78 *mp* *f* *p*

Vla. Amarante

78 *pp* *p* *mp* *pp* *soft mallets*

Mar.

Vib.

pppp *Ped.* *Ped.*

82

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

p

sul ponticello

pp *p*

Vla. Amarante

fp *fp* *p* *mf*

82

Mar.

Vib.

ppp
Ped.

l.v.

Detailed description: This page contains the musical score for measures 82 through 85 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Measures 82-83 feature sustained notes with long slurs, marked with a piano (*p*) dynamic. In measure 84, the Viola and Cello parts are marked 'sul ponticello'. A dynamic crescendo is indicated by a wedge-shaped line below the Cello staff, transitioning from *pp* to *p*. The second system includes staves for Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The Viola Amarante part in measure 82 has two accented sixteenth-note figures marked *fp*, followed by a sixteenth-note triplet in measure 83 marked *p*, and another accented sixteenth-note figure in measure 84 marked *mf*. The Maracas part consists of four whole rests. The Vibraphone part has whole rests in measures 82 and 83, followed by a complex chordal figure in measure 84 marked *ppp* with a 'Ped.' (pedal) instruction, and a final chord in measure 85 marked 'l.v.' (lento).

2-A cruz de André

Allegro agitato e doloroso

♩. / ♩ = 70

86

Vln. *pp* *p* *mp* *f*

Vla. *p* *mp* *p* *mf*

Vc. II III *f* *mp*

Cb. *pp* *ff*

Vla. Amarante *p* *mp* *pp*

Mar. medium mallets *fp* *ppp* *cresc.* *mp* *pp*

Vib. *pp* *ppp* *pp* *mf*

Ped.

(♩.=♩) sempre

94

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

mp

mp

f

mf

mf

pp

p

mf

pp

pp

mf

pizz.

l.v.

medium mallets

102

Vln. *f* pizz. arco *mp* *f* *mp*

Vla. *mf* *f* *mp*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *mf* *p* *mp* pizz.

Vla. Amarante *mf* *mp* III

Mar. *p* *mf* *f* *mf*

Vib. *mf* *f* *p* *pp*

Grave ♩ = 40

Vln. *arco* *p* *sfz* *pizz.* *mf* *5*

Vla. *p* *mp* *sfz* *pizz.* *f* *7* *6* *7* *7*

Vc. *mp* *ppp* *mf* *sfz* *pp*

Cb. *f* *mf* *f* *sfz* *p* *arco*

Vla. Amarante *III* *mf*

Mar. *III* *mp* *p* *pp* *con brio* *f*

Vib. *p* *motor on (slowly speed)* *con brio* *f* *l.v.* *Ped.*

Allegro agitato e doloroso

Grave $\text{♩} = 40$

116

Vln. mp mp mf ppp

Vla. mf pp ppp p

Vc. p ppp

Cb. f pp p pp

Vla. Amarante sfz f mf

Mar. mf p mp pp mp

Vib. mf f pp p

motor off

l.v.

soft mallets

l.v.

Ped.

I
III
II
IV
V

arco

pizz.

arco

gliss.

muffled staccato

120

Vln. *p* *mf* *fp* *mp* *f* *ff*

Vla. *p* *mf* *fp* *mf* *f* *ff* *mp*

Vc. *f* *fp* *mf* *mf* *f* *fp* *ff*

Cb. *mf* *fp* *f* *fp* *mf* *mp* *mf*

Vla. Amarante *p* *mf*

Mar. *pp* *mf* *fp* *f* *mf* *fp*

Vib. *mf* *fp* *mp* *mf*

gliss.

122

Vln. *agitato* *mf*

Vla. *f p mp mf f p mp mf f*

Vc. *p mp mf f p mp mf f*

Cb. *p mp mf f p mp mf f*

I
III
II
IV
V

simile

Vla. Amarante *f mf f mf f*

Mar. *f mp mf mp mf*

Vib. *agitato mp*

124

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p *mp* *mf* *f* *p* *mp* *mf* *f* *p* *mp* *mf* *f*

mf *f* *mf* *f* *mf* *f*

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Allegro agitato e doloroso

♩=70

127

Vln. *mp* *f* *mp* *mf* *f*

Vla. *mp* *f* *subito p* *mp*

Vc. *mp* *f* *subito p*

Cb. *pizz.* *ff* *f* *arco* *mp* *pizz.* *mf*

Vla. Amarante 127 *ff* *f* *mf* III III III

Mar. 127 *f* *p* *mp* *mf*

Vib. *l.v.* *medium mallets* *l.v.* *mf* *f* *p* *pp* *<*

Ped.

133 *pizz.* *arco* *tr* *ritardando* Lugubre ma religioso ♩ = 50

Vln. *ff* *f* *ff* *sf* *f*

Vla. *f* *sf* *f*

Vc. *f* *sf* *f*

Cb. *f* *sf* *ff* *f*

Vla. Amarante *f* *cresc.* *ff*

Mar. *dim.* *p* *ff* *mp*

Vib. *mp* *mf* *mp*

soft mallets

141

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

f

mf

ff

f

fp

mf

fp

mp

p

pp

pizz.

soft mallets

7

7

148

arco

Vln.

mf

mp

f

pizz.

Vla.

mf

mp

Vc.

f

Cb.

subito p

mp

I
III
II
IV
V

I
III
II
IV
V

Vla. Amarante

148

mf

mp

mf

mp

Mar.

148

pp

ppp

pp

Vib.

ppp

p

Ped.

Ped.

arco

153

Vln. *mp* *p*

Vla. *mp* *mf* *p* *tranquillo* 6 5

Vc. *mp* *p* *fz*

Cb. *f* *mp* *p*

I
III
II
IV
V

Vla. Amarante 153 *mf* *mp* *f* *mp* *mf*

Mar. 153 *mf* *mp* *p*

Vib. *mf* *mp* *pp* *p*

156

Vln. *tranquillo* *p* *f*

Vla. *f*

Vc. *> p* *tranquillo* *p* *f*

Cb. *mf* *f* *tranquillo* *mp* *f*

Vla. Amarante *tranquillo* *mp*

Mar. *mf* *p* *mp* *p*

Vib. *mf*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 156 to 160 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The second system includes staves for Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measure 156 begins with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Violin part starts with a sixteenth-note scale (G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5) marked 'tranquillo' and 'p', followed by a crescendo to 'f'. The Viola part has a half-note chord (G3-B2) that transitions to a half-note chord (G3-B3) in measure 157. The Violoncello part begins with a half-note chord (G2-B1), followed by a sixteenth-note scale (G2-A2-B2-C3-D3-E3-F#3-G3) marked 'tranquillo' and 'p', then a crescendo to 'f'. The Contrabasso part has a half-note chord (G2-B1) that transitions to a half-note chord (G2-B2) in measure 157, followed by a crescendo to 'f'. The Viola Amarante part has a half-note chord (G3-B3) that transitions to a half-note chord (G3-B4) in measure 157, followed by a sixteenth-note scale (G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4) marked 'tranquillo' and 'mp'. The Maracas part has a half-note chord (G3-B3) that transitions to a half-note chord (G3-B4) in measure 157, followed by a sixteenth-note scale (G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4) marked 'mf' and 'p'. The Vibraphone part has a half-note chord (G3-B3) that transitions to a half-note chord (G3-B4) in measure 157, followed by a sixteenth-note scale (G3-A3-B3-C4-D4-E4-F#4-G4) marked 'mf'.

Allegro agitato e doloroso $\text{♩} = + - 93$

sul ponticello

160

Vln. *pp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mp* *mf*

Cb. *p* *f*

Vla. Amarante *mf* *f* *mf*

Mar. *mp* *mf* *mp*

Vib. *p* *mp*

IV V

167

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

cantabile

p

cresc.

mp

mf

Detailed description: This page of a musical score, numbered 38, is titled 'Lugubre ma religioso' with a tempo of ♩ = 50. It features seven staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The score is divided into two systems. The first system (measures 167-170) includes a large bracket over the Vln. and Vla. staves. The Vln. staff has a whole note with a fermata. The Vla. staff has a triplet of eighth notes, a slur, and a wavy line. The Vc. staff has a triplet of eighth notes, a slur, and a triplet of eighth notes. The Cb. staff is empty. The second system (measures 171-174) continues the Vln. staff with a whole note and a fermata. The Vla. staff has a triplet of eighth notes. The Vc. staff has a triplet of eighth notes, a slur, and a triplet of eighth notes. The Cb. staff is empty. The Vla. Amarante staff has a melodic line. The Mar. staff has a triplet of eighth notes. The Vib. staff has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mp*, and *mf*. The tempo is marked as ♩ = 50.

169

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

agitato *p* *fp* *pp* *f* *pizz.* *agitato* *mf* *cantabile* *mp* *mf* *agitato* *f* *agitato* *mp* *p* *mf* *p* *mp*

The musical score for measures 169 and 170 of "Olhares Sobre um Tríptico" features six staves. The Violin (Vln.) part begins with a whole note chord in measure 169 and continues with a whole note chord in measure 170. The Viola (Vla.) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The Violoncello (Vc.) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The Contrabasso (Cb.) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The Viola Amarante (Vla. Amarante) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The Marimba (Mar.) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The Vibraphone (Vib.) part has a triplet of eighth notes in measure 169, followed by a triplet of eighth notes in measure 170. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, *pp*, *fp*, and *pizz.*, as well as articulation marks like accents and slurs. The tempo/mood markings *agitato* and *cantabile* are also present.

171

Vln.

p *mp*

Vla.

arco

p

Vc.

p

Cb.

sul ponticello arco

cantabile *mf* *fp* *mf* *fz* *mf*

I
III
II
IV
V

simile

Vla. Amarante

mf

Mar.

mp *agitato* *mf*

Vib.

agitato *mp*

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 171 and 172. The score is written for a chamber ensemble. The instruments and their parts are: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measure 171 begins with a key signature of one flat (B-flat). The Violin part has a whole note chord (B-flat, D, F, A) marked *p*, followed by a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mp*. The Viola part has a quarter note chord (B-flat, D, F, A) marked *p*, followed by a quarter note chord (B-flat, D, F, A) marked *p*. The Violoncello part has a quarter note chord (B-flat, D, F, A) marked *p*, followed by a quarter note chord (B-flat, D, F, A) marked *p*. The Contrabasso part has a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *cantabile* *mf*, followed by a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *fp*, then a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mf*, and finally a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *fz* *mf*. The Viola Amarante part has a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mf*, followed by a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mf*. The Marimba part has a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mp*, followed by a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *agitato* *mf*. The Vibraphone part has a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *agitato* *mp*, followed by a half note chord (B-flat, D, F, A) marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Allegro agitato e doloroso

 $\text{♩} = 70$

173

Vln. *p* *pp* *p* *mf*

sul ponticello

Vla. *mp* *fp* *mp*

Vc. *pp* *p* *mp* *p*

Cb. *subito p* *fp* *mp*

Vla. Amarante 173 *f*

Mar. 173 *mp*

Vib. *agitato* *mf*
Ped.

medium mallets

176

Vln. *pizz.* *mf*

Vla. *pp* *p* *f* *mf*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *tr* *pp* *p* *mf* *f*

Vla. Amarante *mf* *agitato* *mp*

Mar. *p* *cresc.* *mf*

Vib. *dim.* *p* *l.v.* *pp*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 176 through 180 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is written for six instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), and Marimba (Mar.). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, f, cresc., dim., l.v.), articulation (pizz., tr, >), and phrasing (slurs, ties). The Viola Amarante part features a section marked 'agitato' starting in measure 180. The Marimba part has a 'cresc.' marking in measure 177 and a 'l.v.' (loquax) marking in measure 179. The Viola part has a triplet in measure 177. The Violoncello part has a triplet in measure 177. The Contrabasso part has a triplet in measure 177. The Violin part has a triplet in measure 177. The Viola Amarante part has a triplet in measure 177. The Marimba part has a triplet in measure 177. The Viola part has a triplet in measure 177. The Violoncello part has a triplet in measure 177. The Contrabasso part has a triplet in measure 177. The Violin part has a triplet in measure 177.

183

Vln. *f* *mf* *p* *agitato*

Vla. *f* *cantabile pp*

Vc. *mp* *cantabile pp*

Cb. *mf*

Vln. Amarante *mf* *fp* *fp* *mp*

Mar. *agitato mp* *mf* *p*

Vib. *agitato mf* *f* *mp*

190

Vln. *mp* *p* *mp*

Vla. *cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f*

Cb. arco *mf* *mp* *mf* >

Vla. Amarante 190 *f* *mf* *mp*

Mar. 190 *mp* *p*

Vib. *p* *f* *Ped.* *l.v.*

Grave $\text{♩} = 40$

198

Vln. p *cantabile* pp *pizz.* mf mp ppp arco

Vla. pp *pizz.* mf *agitato* fp

Vc. p *pizz.* mp *agitato* fp

Cb. pp *cantabile* p *pizz.* mp

Vla. Amarante 198 mp *cantabile*

Mar. 198 mp

Vib. p *Ped.* pp l.v.

203

Vln.

p

mp

p

pizz.

Vla.

fp

pp

mp

pizz.

Vc.

fp

p

mp

p

pizz.

Cb.

arco

cantabile

mf

3

3

3

203

Vla. Amarante

pp

tranquillo

5

6

7

203

Mar.

pp

mf

p

medium mallets

Vib.

p

Ped.

3-Bartolomeu e o diabo

Vivace diabolico $\text{♩} = + - 160$

208

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

gliss.

mp *mf* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf*

Vla. Amarante

p *mp* *mf*

Mar.

hard mallets

mf *pp*

Vib.

hard mallets

f

(♩.=♩) sempre

212

Vln. *mf* *sfz* *p* *mf* *p* *mf*

Vla. *pp* *p* *mf* *mf* *mf* *mf* *sfz*

Vc. *mf* *f* *sfz* *p* *mf* *p* *mf*

Cb. *pp* *p* *mf* *mf* *ff* *sfz*

Vla. Amarante *mp* *f* *mp* *f*

Mar. *mf* *p* *f* *mf*

Vib. *mp* *sf* *p* *mf* *mf* *Ped. -*

218

Vln.

ff *sffz* *pizz.* *p*

Vla.

f *sffz* *mp* *p*

Vc.

mf *sffz* *mf* *pizz.* *p*

Cb.

p

Vln. Amarante

mp *III*

Mar.

ff *soft mallets* *p*

Vib.

ff *soft mallets* *ppp*

ritardando poco a poco... -----

arco

Vln. 224

Vla. 224

Vc. 224

Cb. 224

Vla. Amarante 224

Mar. 224

Vib. 224

f *sffz* *pp* *mf*

ff *sffz* *pp* *mf*

ff *sffz* *mf* *ff*

f *sffz* *mf* *ff*

mf *f* *ff* *sffz*

ppp *ff* *ff*

ff

hard mallets

hard mallets l.v.

ff Ped.

Lugubre ma religioso ♩ = 50

230

Vln. *pp* sul ponticello

Vla. *p* sul ponticello

Vc. *pp* sul ponticello *p*

Cb. *p* *pp* *p* sul ponticello

Vla. Amarante *p* *mp* *p*

Mar. *mp* medium mallets *agitato*

Vib. *p* soft mallets l.v.

Allegro agitato e doloroso $\text{♩} = + - 93$

233

Vln. *p*

Vla. *pp* *ff* *mp* *f* *ff*

Vc. *pp* *f* *p* *mf* *f*

Cb.

Vla. Amarante *agitato* *f* *mf*

Mar. *mf* *f* *mf*

Vib. medium mallets *p* *Ped.*

238

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

mf sfz subito p < ff

f sfz

ffz

mp

mf < sf

mf < f

ff

ff mp < mf

f

ff

ff mp < mf mp < mf

f < ff

Vivace diabolico ♩ = 160

244

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

f

ff

mf

fp

Grave $\text{♩} = 40$

249

Vln. *p*

Vla. *pp* *ff* *p*

Vc. *mp*

Cb. *f* *ff*

Vla. Amarante *mf*

Mar. *mf*

Vib. *pp*

motor on (slowly speed)
soft mallets

soft mallets

251

Vln. *pp* *mf*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *p* *pp* *mp* *ff*

Cb. *mf* *pp* *mf*

Vla. Amarante *mp* *f*

Mar. *p* *ppp* *pp*

Vib. l.v.

254

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

motor off

pp *mf* *pp* *mf* *pp*

pp *mf* *pp* *mf* *pp*

ppp

pp *mf* *pp* *f* *ppp*

mf

p *mf*

259

Vln. *p* 2

Vla. *mf* 2

Vc. *p* *mf* 2 *mp* 2

Cb. *f* 2 *mp*

Vla. Amarante *f* 2 *mf* 2

Mar. *mf* 2

Vib. medium mallets *f* 2

Detailed description: This page contains the musical score for measures 259 through 263. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measures 259 and 260 are marked with a '2' above the staff, indicating a second ending or a specific articulation. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The Viola Amarante part includes fingerings (II) and a '2' above the staff. The Vibraphone part is marked 'medium mallets' and 'f' (forte). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

264

Vln. *fp fp*

Vla. *ff p mp mp pp*

Vc. *f pp mp fp fp*

Cb. *f mf f p*

Vla. Amarante *mp*

Mar. *f* medium mallets

Vib. *ff mp*

Detailed description: This page contains a musical score for measures 264 through 267. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *fp* (fortissimo piano), and *pp* (pianissimo). There are also articulations like accents (>) and slurs. The Viola Amarante part has a fermata over measures 266 and 267. The Maracas part is marked 'medium mallets'. The Vibraphone part has a fermata over measures 266 and 267.

269

Vln. *ff* *p* *ppp*

Vla. *ff* *p* *mp*

Vc. *f* *pp* *mf*

Cb. *f* *mp* *pp*

Vla. Amarante *fp* *fp*

Mar. *f* *p* *pp*

Vib. *f* *p* *mp*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 269 through 273 of the piece 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in a system with six staves. The first four staves are for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The fifth staff is for Viola Amarante (Vla. Amarante), and the sixth staff is for Maracas (Mar.). A seventh staff for Vibraphone (Vib.) is also present. The music is written in 3/4 time. Measures 269-273 show a complex interplay of dynamics and articulation. The Violin part starts with a fortissimo (ff) attack, followed by a piano (p) section, and then a pianissimo (ppp) section. The Viola part starts with ff, then p, and ends with mp. The Violoncello part starts with f, then pp, and ends with mf. The Contrabasso part starts with f, then mp, and ends with pp. The Viola Amarante part has two fp (fortissimo piano) markings. The Maracas part starts with f, then p, and ends with pp. The Vibraphone part starts with f, then p, and ends with mp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

274

Vln. *p*

Vla.

Vc.

Cb. *pp*

Vla. Amarante *f*

Mar. *f*

Vib. *f*

275

276

277

Detailed description: This page contains the musical score for measures 274 through 277. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measures 274 and 275 are in 3/4 time, while measures 276 and 277 are in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part (Vln.) starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) parts also have melodic lines with slurs. The Contrabasso (Cb.) part starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and has a melodic line with slurs. The Viola Amarante (Vla. Amarante) part starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplets and a 7th-note chord. The Marimba (Mar.) part starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplets and a 5th-note chord. The Vibraphone (Vib.) part starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplets and a 7th-note chord.

Vln. *p* *mf* *fff*
 Vla. *mf* *fp* *mf*
 Vc. *mp*
 Cb. *mp* *p* *mp*
 Vla. Amarante
 Mar. *p*
 Vib. *p*

282

Vln. *pp* *ff*

Vla. *mp* *ff*

Vc. *f*

Cb. *mp* *pp* *p* *ff*

Vla. Amarante *ff*

Mar. *mp* *ff*

Vib. *mf*

5 7 3 3

Detailed description: This page contains a musical score for measures 282 through 285. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The Violin part starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and ends with a *ff* (fortissimo) dynamic. The Viola part starts with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and ends with a *ff* dynamic. The Violoncello part has a *f* (forte) dynamic. The Contrabasso part has dynamics of *mp*, *pp*, *p*, and *ff*. The Viola Amarante part has a *ff* dynamic. The Marimba part has dynamics of *mp* and *ff*. The Vibraphone part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic. There are also articulation marks like accents and slurs throughout the score.

287

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

mf *sf*

ff *sfz* *mp*

f *sfz* *sfz* *f*

f *sfz* *mf*

mf *sf*

mf *f* *ff*

mp *mf* *mp* *mf* *f* *ff*

Lugubre ma religioso $\text{♩} = 50$

293

Vln. *ff* *mp*

Vla. *ff* *pp* 2

Vc. *agitato* *ff* *f*

Cb. *agitato* *ff* *mf*

Vla. Amarante *agitato* *mf*

Mar. *soft mallets* *cantabile* *p*

Vib. *soft mallets* *cantabile* *p*

ritardando poco a poco...

arco

Vln. *pp* *mp*

Vla. *mp* *p* *mp*

Vc.

Cb. *f* *ff*

Vla. Amarante

Mar. *pp*

Vib. *mf* 5 l.v.

Detailed description: This page contains the musical score for measures 295 to 300. The score is divided into two systems. The first system includes Vln., Vla., Vc., and Cb. The second system includes Vla. Amarante, Mar., and Vib. The Vln. part starts with a melodic line in measure 295, marked *pp*, and continues with a more active line in measure 296, marked *mp*. The Vla. part has a melodic line in measure 295, marked *mp*, and a more active line in measure 296, marked *p*. The Vc. part has a melodic line in measure 295, marked *pp*, and a more active line in measure 296, marked *pp*. The Cb. part has a melodic line in measure 295, marked *f*, and a more active line in measure 296, marked *ff*. The Vla. Amarante part has a melodic line in measure 295, marked *pp*, and a more active line in measure 296, marked *pp*. The Mar. part has a melodic line in measure 295, marked *pp*, and a more active line in measure 296, marked *pp*. The Vib. part has a melodic line in measure 295, marked *mf*, and a more active line in measure 296, marked *mf*. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Lento $\text{♩} = 30$ Vivace diabolico $\text{♩} = \pm 160$

298

Vln. arco *p* *mp* *fp* *ff* gliss.

Vla. arco *mf* *p* *pp* *ff*

Vc. *mp* subito *p* *ff*

Cb. *mp* subito *p* *f* *fp*

Vla. Amarante 298 *mp* *mf* *mp* *mf* *ff* *f*

Mar. 298 hard mallets *mp* gliss. subito *p* *f*

Vib. motor on (quickly speed) gliss. *mp* *fp* *f* *fp* Ped.

304

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

fp *mf* *mp* *sfz* *mp* *f*

fp *mp* *mf* *fp* *f* *mp* *f*

fp *mp* *fp* *mf* *mp* *f*

mp *fp* *mf* *mp* *f*

304

ff *f*

304

ff *mp* *ff* muffled staccato

fp *f*

Allegro agitato e doloroso

$\mathcal{D}=70$

310

Vln. *mf* *sf* *f* *ff* *p*

Vla. *mf* *sf* *f* *ff* *p*

Vc. *mf* *sf* *f* *ff* *p*

Cb. *mf* *sf* *ff* *p*

Vla. Amarante *mf* *mf*

Mar. *mp* *mf* *f* *ff* *mp*

Vib. *mp* *mf* *f* *ff* *p*

hard mallets motor off

316

Vln. *ppp* sul ponticello

Vla. *pp* *ff* sul ponticello

Vc. *pp* sul ponticello

Cb. *pp* sul ponticello

Vla. Amarante *f* *mf* *f* 3

Mar. *mf* *f* 3

Vib. *mf* *f*

Grave $\text{♩} = 40$

325

Vln. *mp* 2

Vla. *pp*

Vc. *mp* *pp* *p*

Cb. *mp* *pp* *mp* 2

Vla. Amarante *f* *mf*

Mar. *p* *mp*

Vib. *p*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 325 through 329. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Grave' with a quarter note equal to 40 beats. The dynamics for each instrument are as follows: Vln. starts at *mp* and has a slur over measures 325-329; Vla. is silent until measure 328 where it enters at *pp*; Vc. starts at *mp*, drops to *pp* in measure 327, and rises to *p* in measure 329; Cb. starts at *mp*, drops to *pp* in measure 327, and rises to *mp* in measure 329; Vla. Amarante enters in measure 325 at *f* and *mf* in measure 329; Mar. starts at *p* and rises to *mp* in measure 329; Vib. starts at *p* and has a long horizontal line at the bottom of the staff from measure 329 onwards. Measure numbers 325, 326, 327, 328, and 329 are indicated at the beginning of their respective staves.

330

Vln. *mf* *mp* *mf*

Vla. *mp* *mf* *mp*

Vc. *mf* *f* sul ponticello

Cb. *mf*

Vla. Amarante *mp* *fp* *mf*

Mar. *mf*

Vib. *mp* *mf*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 330 through 333. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 330 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The Violin part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note F#4, and a quarter note E4. The Viola part has a half note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Violoncello part has a half note G2, followed by a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The Contrabasso part has a half note G1, followed by a quarter note F#1, a quarter note E1, and a quarter note D1. The Viola Amarante part has a half note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Marimba part has a half note G2, followed by a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The Vibraphone part has a half note G2, followed by a quarter note F#2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The score includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano). There are also performance instructions like 'sul ponticello' for the Violoncello. The page number 72 is in the top left corner, and the title 'Olhares Sobre um Tríptico' is at the top center.

334

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

pp

p

f

mf

mp

f

fp

f

mf

f

pizz.

Ped.

2

2

Vivace diabolico $\text{♩} = \pm 160$

337

Vln. *ppp* *f* *p* *mf* *f*

Vla. *p*

Vc. *ff*

Cb. *ff* *mp* *f* *ff*

Vla. Amarante *ff*

Mar. *ff*

Vib. *f* *mp* *Ped.*

arco

I II I II II II I II II

2 2

l.v.

2 2

342

Vln. *mp sfz subito p f mp*

Vla. *mf*

Vc. *p ff*

Cb. *mf sfz subito p ff pp ff ff*

Vla. Amarante *fff ff ff ff*

Mar. *pp ff mp f pp ff p ff mp ff*

Vib. *pp ff mp f pp ff p ff mp ff*

348

Vln. *mf* *ff* *mp*

Vla. *ff* *ff* *mf*

Vc. *ff* *ff* *f*

Cb. *ff* *ff* *ff* *mf*

pizz. arco

Vla. Amarante *ff* *f* *mf* *mp*

Mar. *mf* *ff* *f* *ff* *mp*

Vib. *mf* *ff* *f* *ff* *p*

Ped. _____

354

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

pp

mf

mp

mf

fp

mp

mf

fp

mp

fp

f

mf

f

ff

f

2

2

2

Ped.

360

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

fp

pp

p

mp

mf

sfz

ff

mp

p

pizz.

f

ff

p

fp

mp

f

ff

ff

f

f

mf

ff

f

mf

ff

Ped.

Ped.

Lugubre ma religioso ♩ = 50

367

Vln. *subito p* *pp* sul ponticello

Vla. *p* sul ponticello

Vc. *pp* sul ponticello

Cb. *p* sul ponticello

Vla. Amarante *p*

Mar. *p* soft mallets *mp*

Vib. *pp* soft mallets *mp*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 367 to 370 of the piece 'Lugubre ma religioso'. The tempo is marked as ♩ = 50. The score is for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Flute Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.).
- Vln.: Starts with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4, all marked *subito p* and *pp*.
- Vla.: Starts with a half note G3, then a half note A3, and a half note B3, all marked *p*.
- Vc.: Starts with a half note G2, then a half note A2, and a half note B2, all marked *pp*.
- Cb.: Starts with a half note G1, then a half note A1, and a half note B1, all marked *p*.
- Vla. Amarante: Starts with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4, all marked *p*.
- Mar.: Starts with a half note G2, then a half note A2, and a half note B2, all marked *p*.
- Vib.: Starts with a half note G2, then a half note A2, and a half note B2, all marked *pp*.

369

Vln. *p* *mp* 7

Vla. *pp* *mf* pizz. 3

Vc. *p* *pp* sul ponticello

Cb. *pp* *p* *mp* sul ponticello

Vla. Amarante *p* *mp* *mf* 3

Mar. *p* cantabile

Vib. *p* cantabile *mp* Ped.

Vivace diabolico $\text{♩} = + - 160$

System 1 (Measures 372-375):

- Vln.:** Measure 372: *mp*. Measure 373: *mp*. Measure 374: *mf* (arco), *pp*. Measure 375: *mf*.
- Vla.:** Measure 372: *mf*. Measure 373: *mp*, *f* (3-measure rest). Measure 374: *mf* (arco), *pp*. Measure 375: *mf*.
- Vc.:** Measure 372: *p*. Measure 373: *p*. Measure 374: *mf* (arco), *pp*. Measure 375: *mf*.
- Cb.:** Measure 372: *p*. Measure 373: *p*. Measure 374: *mf* (arco), *pp*. Measure 375: *mf*.

System 2 (Measures 376-379):

- Vln. Amarante:** Measure 376: *f*. Measure 377: *f*. Measure 378: *mp*. Measure 379: *mp*.
- Mar.:** Measure 376: *mp*. Measure 377: *p*. Measure 378: *mf* (arco), *pp*. Measure 379: *mf*.
- Vib.:** Measure 376: *p*. Measure 377: *mp*. Measure 378: *p*. Measure 379: *f*.

377

Vln. *mf* *sfz* *ff* *sfz*

Vla. *pp* *mf* *sfz* *f* *sfz* *mp*

Vc. *f* *sfz* *mf* *sfz* *p* *mp*

Cb. *pp* *ff* *sfz* *f*

Vla. Amarante *ff*

Mar. *p* *mf* *ff* *mf*

Vib. *mp* *sf* *mf* *ff* *mp*

Ped.

383

Vln. *mp* *f* *mp* *p* *mf*

Vla. *f* *p* *mf* *mp* *mf* < *sfz*

Vc. *f* *mp* *p* *f* *mf* < *ffz*

Cb. *mp* *p* *f* *p* *ff* *ffz*

Vla. Amarante 383 *mf* *ff*

Mar. 383 *f* *mf* *f*

Vib. *f* *mp* *f* *Ped.*

390

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

ff *ffz* *f* *mp* *pp*

f *fp* *f* *ff* *mf* *p*

mf *f* *f* *mp* *pp*

ff *ff* *mf* *p* *f* *ff*

pizz.

medium mallets

mf *f*

mp *mf*

medium mallets

mp *mf*

398

Vln. *pp* *mp* *2*

Vla. *p* *mf* *2*

Vc. *pp* *p* *2*

Cb. arco pizz. arco *p* *f* *mp* *2*

Vla. Amarante 398 *ff* *f* *III III III* *2*

Mar. 398 *f* *p* *2*

Vib. *mf* *mp* *2*

Lugubre ma religioso molto cantabile $\text{♩}/\text{♩} = 50$

406

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

p

mp

ff

mp

f

pp

f

ff

mp

f

mp

pp

f

ff

mp

f

mp

mf

fff

ff

pp

ff

p

ff

p

mp

ff

mf

pp

ff

p

ff

pp

mp

ff

mp

413

Vln. *f* *mp* *p* *mf* *mp* pizz. arco

Vla. *p* *mf* *mp*

Vc. *p* *f* *mp*

Cb. *p* *f* *p* *f* *mf* *p* pizz. arco

Vla. Amarante *mf* *ff* *mf* II III 2

Mar. *f* *mf* *mp* *mf* *p* 2

Vib. *f* *mp* *p*

419

Vln. pizz. arco *mf* *p* *mp*

Vla. pizz. arco pizz. *f* *mp* *mf*

Vc. pizz. arco pizz. *mf* *p* *mp* *p* *f*

Cb. *mp* *mf* *p*

Vla. Amarante *mf*

Mar. *p*

Vib. *mp* *p* *mp*

424

Vln. *mf* *mp* *p* *mp* *mf* *mp*

Vla. arco *p* *mf* pizz. 2 *mf* *mp* arco *p* *mp* arco

Vc. arco *p* *mp* pizz. arco *p* *mp* arco *mf* *mp* *p*

Cb. *mp* *mf* *mp* *p* *mp*

Vla. Amarante *mp* *mf* *f* *mp* IV

Mar. *mp* *pp*

Vib. *mf* *mp* *mf*

Detailed description: This musical score page contains seven staves for measures 424 through 428. The staves are labeled Vln., Vla., Vc., Cb., Vla. Amarante, Mar., and Vib. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The Vln. staff shows a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, and *mp*, including a pizzicato section. The Vla. staff alternates between arco and pizzicato, with dynamics *p*, *mf*, *mp*, *p*, and *mp*. The Vc. staff also alternates between arco and pizzicato, with dynamics *p*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, and *mp*. The Cb. staff provides a bass line with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *p*, and *mp*. The Vla. Amarante staff features a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mp*, including a trill marked 'IV'. The Mar. staff has a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *pp*. The Vib. staff has a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, and *mf*, including a second measure rest.

429

Vln. *p* *mf* *cantabile* *p*

Vla. *mf* *mp* *mf* *cantabile* *mp*

Vc. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *cantabile* *pp*

Cb. *arco* *mf* *cantabile* *p*

Vla. Amarante *f* *mf*

Mar. *mf* *mp* *mf* *f*

Vib. *mp* *mf*

accelerando poco a poco...

436

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

mp

fp

fp

mf

mp

mp

p

mp

f

p

mf

mp

soft mallets

441

Vln. *pp* *p* *fp* *pp* *p* *fp* gliss.

Vla.

Vc. 3

Cb. 3 3 3

Vla. Amarante 441 *mp* *p* 3

Mar. 441 medium mallets *agitato*

Vib. soft mallets *p* 3 *mp* l.v.

Detailed description: This page contains the musical score for measures 441 and 442. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin part features a melodic line with dynamic markings of *pp*, *p*, and *fp*, and a glissando in measure 442. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts provide harmonic support with various rhythmic patterns, including triplets. The second system includes staves for Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The Viola Amarante part continues the melodic theme with *mp* and *p* dynamics. The Maracas part is mostly silent, with a short *agitato* passage in measure 442 using medium mallets. The Vibraphone part features a rhythmic pattern in measure 441 using soft mallets, followed by a more complex pattern in measure 442, including a *l.v.* (left hand) marking.

Vivace diabolico $\text{♩} / \text{♩} = +- 160$

443

Vln.

fp fp

mf pp mf

Vla.

mf

pp mf pp

Vc.

ff

2

Cb.

mf pp mf pp

3

Vla. Amarante

443

III III III

3

agitato

f

ff

2

Mar.

443

3

mf f

p

medium mallets

Vib.

mp

447

Vln. *pp* *mf* *pp* *mf* *pizz.* 2

Vla. *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *pizz.* 2

Vc. 2 *ppp* *mf* *pizz.* 2

Cb. *f* *ppp* *mf* *pizz.* 2

Vla. Amarante 447 2 *f*

Mar. 447 *mf* *p*

Vib. *mf*

452

Vln. arco *pp* *f*

Vla. arco *p* *ff*

Vc. arco *pp* *ff*

Cb. arco *p* *ff*

Vla. Amarante *ff*

Mar. *ppp* *ff*

Vib. *ppp* *ff*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 452 through 459. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measures 452-455 are in 2/4 time, and measures 456-459 are in 4/4 time. The Vln., Vla., Vc., and Cb. parts are marked 'arco' and feature dynamic markings of *pp* and *ff*. The Vla. Amarante part is marked *ff*. The Mar. part is marked *ppp* and *ff*. The Vib. part is marked *ppp* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

458

Vln.

mp

p

mp

Vla.

f

Vc.

mp

pp

Cb.

mp

2

458

Vla. Amarante

f

458

Mar.

p

Vib.

p

464

Vln. *pp* *mf* *mp* *mf*

Vla. *mp* *pp* *mp*

Vc. *p* *mf*

Cb. *pp* *mp* *mf*

Vla. Amarante *mf* *mp*

Mar. *mp*

Vib. *mp*

468

Vln. *mp* *mf*

Vla. *mf* *mp* *f* *mf*

Vc. *f* *mp* *mf*

Cb.

Vla. Amarante *mf* *f*

Mar. *mf*

Vib. *mf*

472

gliss.

Vln. *pp* *f*

Vla. *ff*

Vc. *f* *ff* *f*

Cb. *mf* *ff*

Vla. Amarante *ff*

Mar. *f* *ff*

Vib. *f* *l.v.*

Ped.

Detailed description: This page contains the musical notation for measures 472 through 475 of a piece titled 'Olhares Sobre um Tríptico'. The score is arranged in a system with seven staves. The Violin (Vln.) staff begins at measure 472 with a piano (*pp*) dynamic and a glissando (gliss.) marking. It transitions to a forte (*f*) dynamic in measure 473. The Viola (Vla.) staff features a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 475. The Violoncello (Vc.) staff starts at *f* in measure 472 and moves to *ff* in measure 473, then back to *f* in measure 475. The Contrabasso (Cb.) staff begins at *mf* in measure 472 and reaches *ff* in measure 473. The Viola Amarante (Vla. Amarante) staff has a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 475, with first and second endings (I and II) indicated. The Marimba (Mar.) staff starts at *f* in measure 472 and moves to *ff* in measure 473. The Vibraphone (Vib.) staff begins at *f* in measure 472 and includes a *l.v.* (left hand) marking in measure 473. A Pedal (Ped.) line is shown at the bottom, spanning measures 472 and 473 with a forte (*f*) dynamic marking.

476

Vln. *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

Cb. *mf*

Vla. Amarante *f* *fff*

Mar. *hard mallets* *f* *ff* *pp* *ff* *p* *ff* *f* *ff*

Vib. *hard mallets* *f* *ff* *pp* *ff* *p* *ff* *f* *ff*

Lento ♩ = 35

484

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

Lento ♩ = 35

sul ponticello

fff

ppp

ppp

ppp

fff

fff

mp

p

mf

pp \longrightarrow *ff*

pp

p

pp \longrightarrow *f*

pp *Ped.*

tamb.

soft mallets

soft mallets

491

Vln. *cresc.* *p*

Vla. *p*

Vc. *cresc.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Vla. Amarante

Mar. *mp*

Vib. *p*

Detailed description: This page contains a musical score for measures 491 through 495. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). Measures 491-495 are indicated by a bracket on the left. The Vln., Vla., and Vc. parts feature long, sustained notes with a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic. The Cb. part begins with a rest, followed by a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* dynamic. The Vla. Amarante part features a melodic line with slurs and accents. The Mar. part features a rhythmic pattern with slurs and accents, marked *mp* (mezzo-piano). The Vib. part features a rhythmic pattern with slurs and accents, marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

496

Vln. *ppp*

Vla. *ppp* *mp* *mp* *pizz.* *arco*

Vc. *ppp*

Cb. *mp*

Vla. Amarante *mp* *mf*

Mar. *pp* *mp* *pp*

Vib. *mf* *pp* *p* *pp*

Detailed description: This page contains a musical score for measures 496 through 500. The score is written for seven instruments: Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The Violin part (Vln.) consists of sustained half notes, starting at measure 496 with a *ppp* dynamic. The Viola (Vla.) part features sustained half notes in measures 496-497 (*ppp*), followed by a pizzicato (pizz.) eighth-note figure in measure 498 (*mp*), and an arco (arco) eighth-note figure in measure 499 (*mp*). The Violoncello (Vc.) part has sustained half notes throughout, with a *ppp* dynamic. The Contrabasso (Cb.) part includes eighth-note patterns with accents and slurs, with a *mp* dynamic in measure 500. The Viola Amarante (Vla. Amarante) part features a melodic line with slurs and accents, with dynamics of *mp* and *mf*. The Maracas (Mar.) part consists of eighth-note patterns with accents, with dynamics of *pp* and *mp*. The Vibraphone (Vib.) part includes eighth-note patterns with accents, with dynamics of *mf*, *pp*, *p*, and *pp*. The score ends with a double bar line at the end of measure 500.

501

Vln. *cresc.*

Vla. *mp*

Vc. *cresc.* *mp*

Cb. 2 2 2 2

Vla. Amarante

Mar. 2 2 *p* 2 2 2 2

Vib. motor on (medium speed) *mp* Ped. _____

505

Vln. *mp* *pp*

Vla. *p* *mp* gliss.

Vc. *p*

Cb. 2

Vla. Amarante *mp* 2

Mar. 2 2 2 2 *pp*

Vib. *pp* motor off *p* 2 2 *Ped.*

[illegible]

513

Vln. *pizz.* *p* *arco* *pp* *pizz.* *p*

Vla. *p* *arco* *pp* *pizz.* *p*

Vc. *arco* *pp* *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p* *arco* *pp* *pizz.* *p*

Vla. Amarante *mp*

Mar. *p* *pp* *p*

Vib. *pp*

Detailed description: This musical score page contains seven staves for measures 513 through 516. The instruments are Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), Viola Amarante (Vla. Amarante), Marimba (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The Vln. staff starts with a measure rest, followed by a pizzicato (pizz.) eighth note (p), a quarter note (pizz.) (p), a half note (arco) (pp), and a quarter note (pizz.) (p). The Vla. staff begins with a half note (p), followed by a quarter note (pizz.) (p), a half note (arco) (pp), and a quarter note (pizz.) (p). The Vc. staff starts with a half note (arco) (pp), followed by a quarter note (pizz.) (p), a half note (arco) (pp), and a quarter note (pizz.) (p). The Cb. staff begins with a half note (pizz.) (p), followed by a quarter note (pizz.) (p), a half note (arco) (pp), and a quarter note (pizz.) (p). The Vla. Amarante staff has a half note (mp) and a quarter note (mp). The Mar. staff starts with a half note (p), followed by a quarter note (pp), a half note (pp), and a quarter note (p). The Vib. staff begins with a half note (pp), followed by a quarter note (pp), a half note (pp), and a quarter note (pp).

517

Vln.

mp

ppp

arco

Vla.

ppp

mp

Vc.

pp

arco

Cb.

mp

p

Vla. Amarante

517

Mar.

mp

p

Vib.

p

pp

p

Con sord.

Lugubre ma religioso ♩ = 50
Con sord.

Vln. *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *p* *mp* *pp* *p*

Cb. *pp* *ppp* *ppp* *ppp*

Vla. Amarante

Mar. *ppp*

Vib. *pp* *pp*
Ped. *pp*
w/arco motor on (slowly speed)

526

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

ppp

pppp

pp

p

mp

ppp

ppp

pp

pp

Ped. _____

Ped. _____

Lento $\text{♩} = 35$

Senza sord.

532

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

Mar.

Vib.

ordinary motor off

pppp

pp

p

pp

pppp

pp

pp

pppp

cresc.

pp

pppp

pp

Ped.

sul ponticello -----

Vln. 539 *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *pp* *ppp*

Vla. Amarante 539 *pp* *p*

Mar. 539 *dim.* *ppp*

Vib. *dim.* *ppp*

547

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

Vla. Amarante

mp *p* *pp*

547

Mar.

Vib.

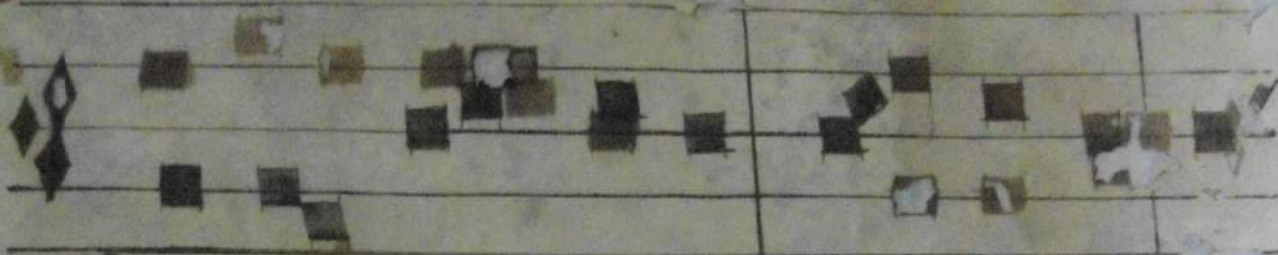
Detailed description: This page contains a musical score for measures 547, 548, and 549. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.), all of which are silent throughout the measures. The bottom system includes staves for Viola Amarante (Vla. Amarante), Maracas (Mar.), and Vibraphone (Vib.). The Viola Amarante part is active, featuring a melodic line with eighth-note patterns and slurs. It begins at measure 547 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, moves to piano (*p*) in measure 548, and reaches pianissimo (*pp*) in measure 549. The Maracas and Vibraphone parts are silent. The measures are divided by vertical bar lines, and the page concludes with a double bar line at the end of measure 549.

ANEXO 3

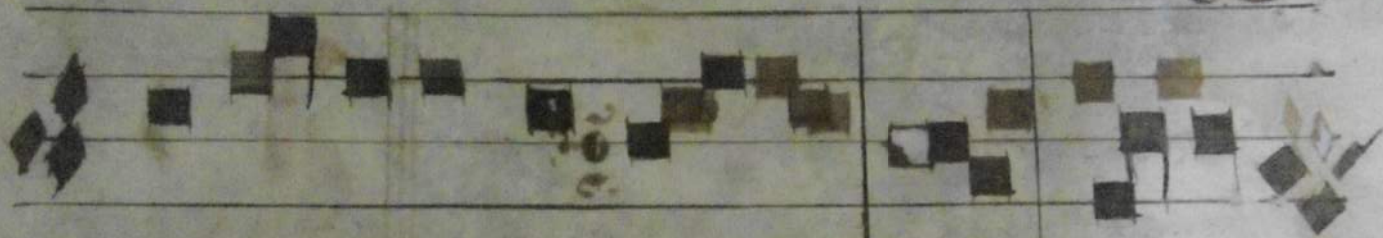
Manuscritos musicais religiosos encontrados em Ancede

Nota: Considero que o seguinte documento deve ser abordado paleograficamente:
Para além de um necessário estudo profundo, este deve ser rapidamente recuperado e arquivado num local apropriado visto se encontrar num elevado estado de deterioração

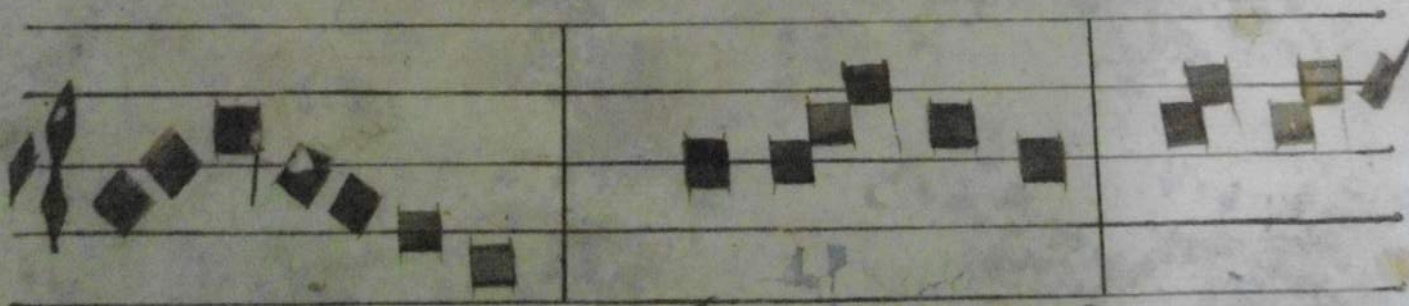
In fello B. San.
salui ad v̄c sup p1



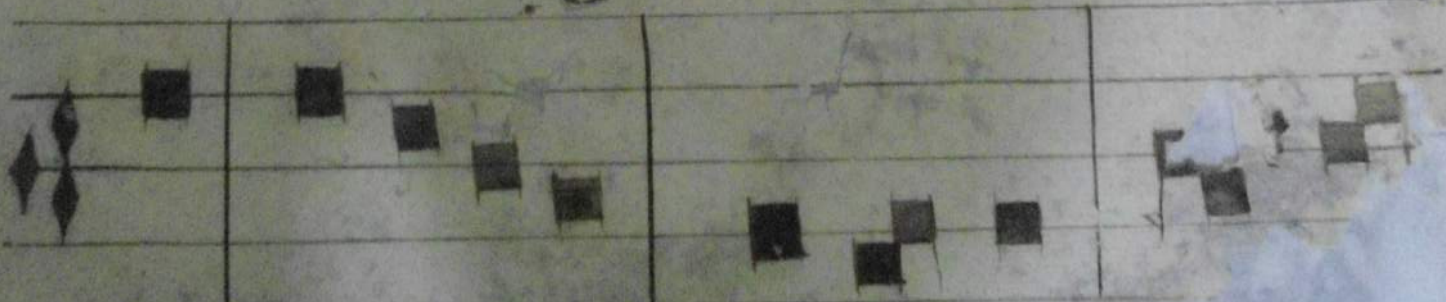
A. Hypocritice Virtutis



di salu' imitatorum

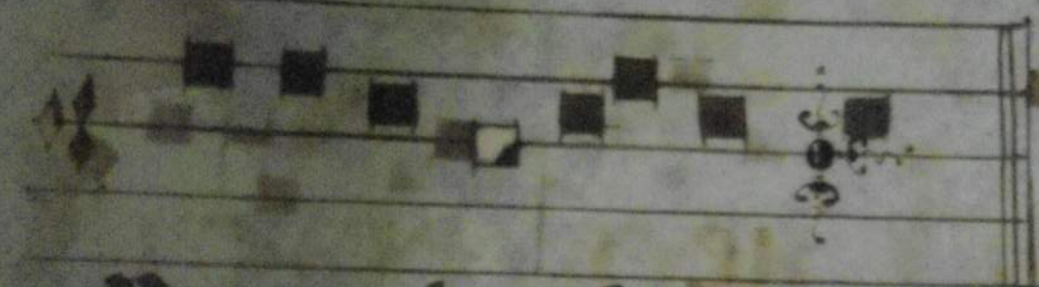


mulus Repolitā in Sax



lis Dulcitā Coron

Hecepsit Adual Dueri

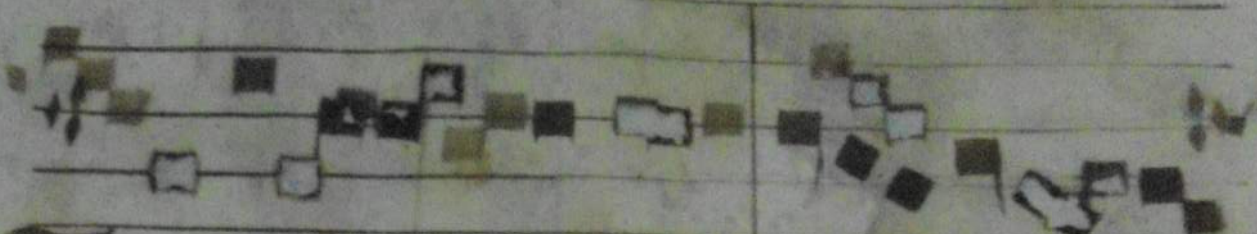


Saculorum dñi mei



et dñi in loquaxum

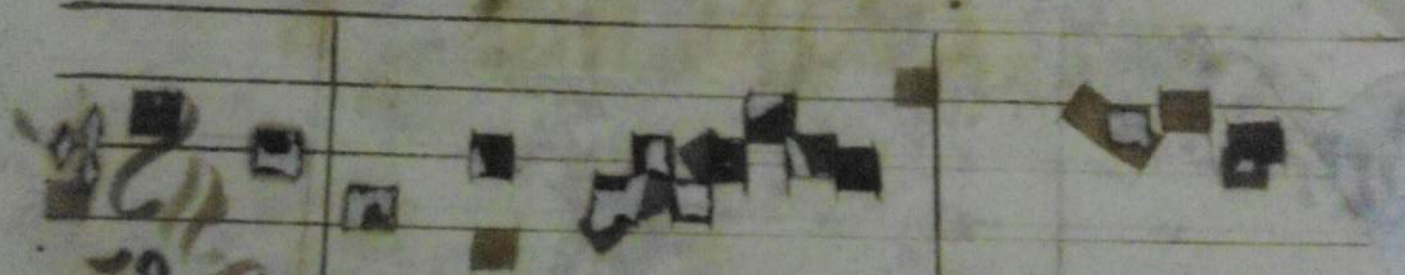
et dñi in loquaxum




In nāb pidi flā



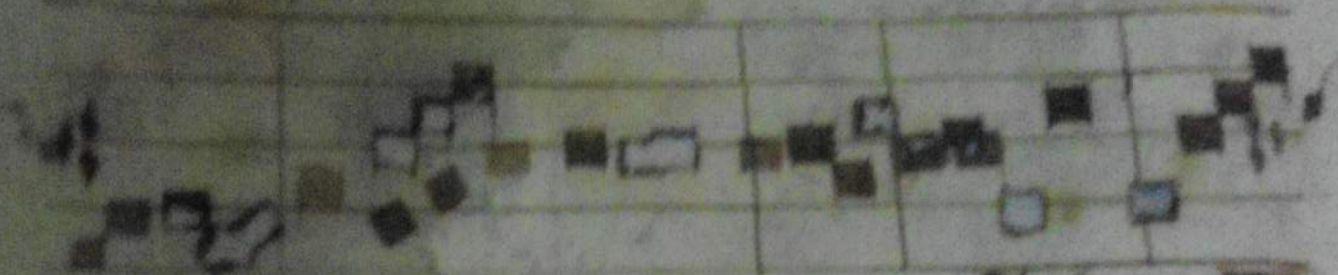
in dōl gētrūe or Per i clitā



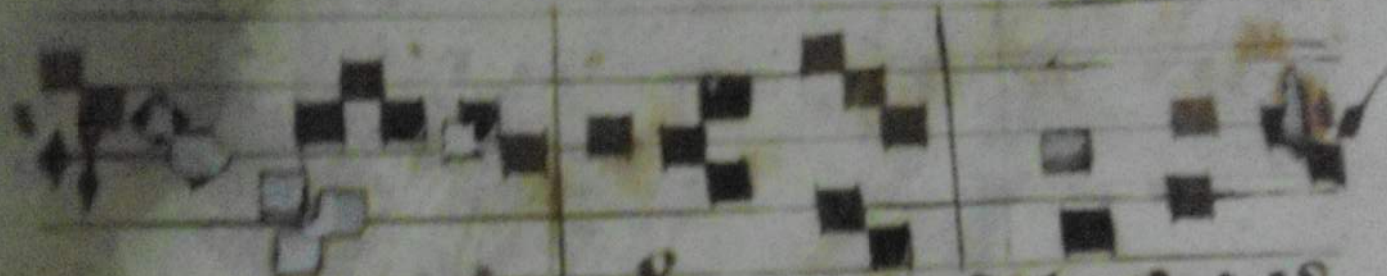
In mīlter tus A t r i t i




Der u us




per Qui pibz sed tides ei



Qui regnante vobis



Qui regnante vobis



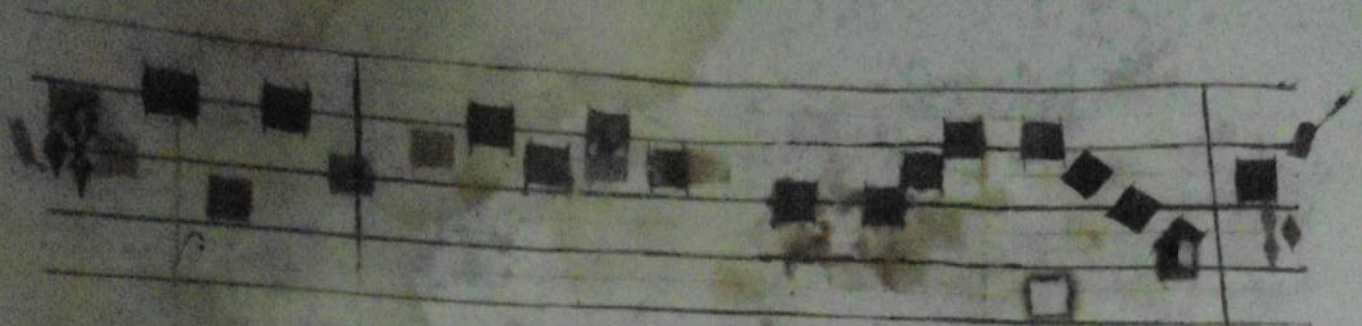
Do me Do

continuit. Ad imperium

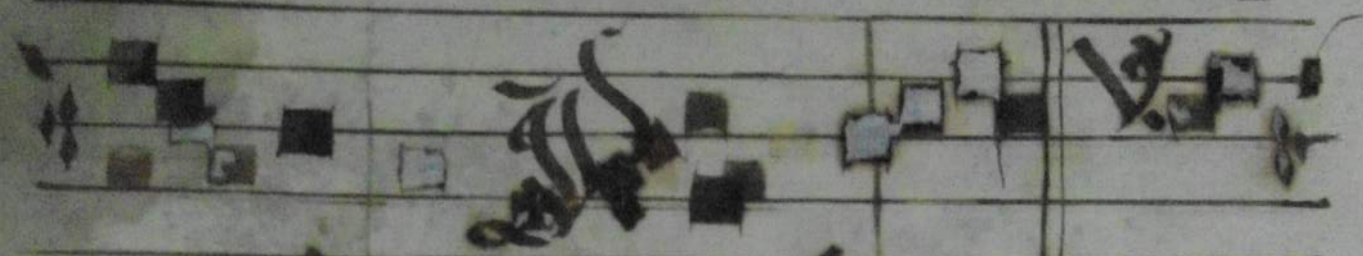
ius datus. Da cuto stupes

Vi rum fun de bat et

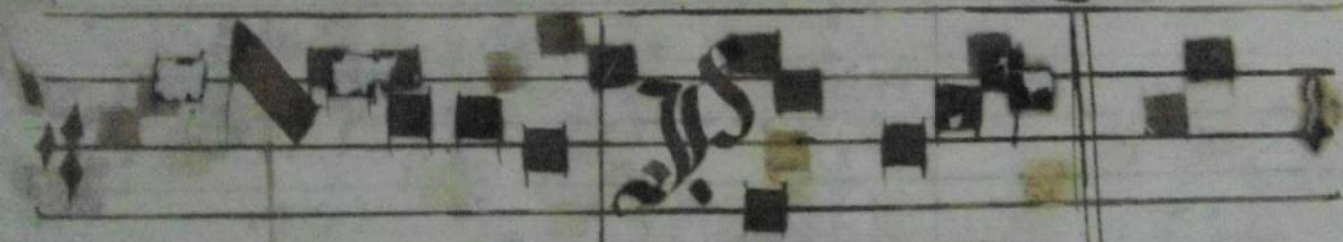
illi ac ma n e num



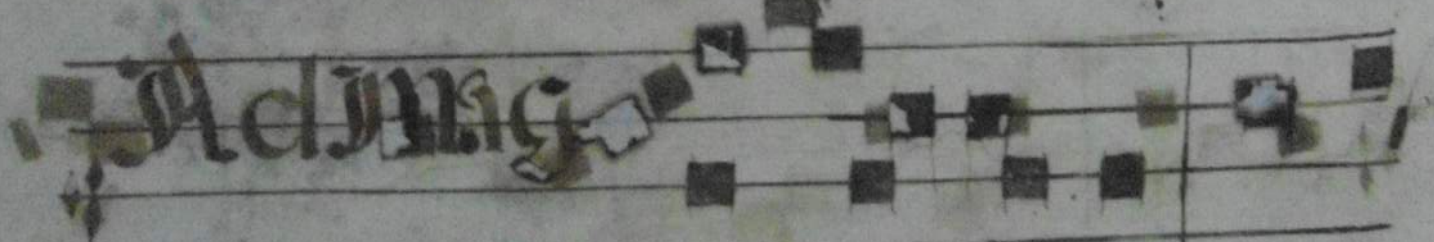
ei di spm flue bant pi



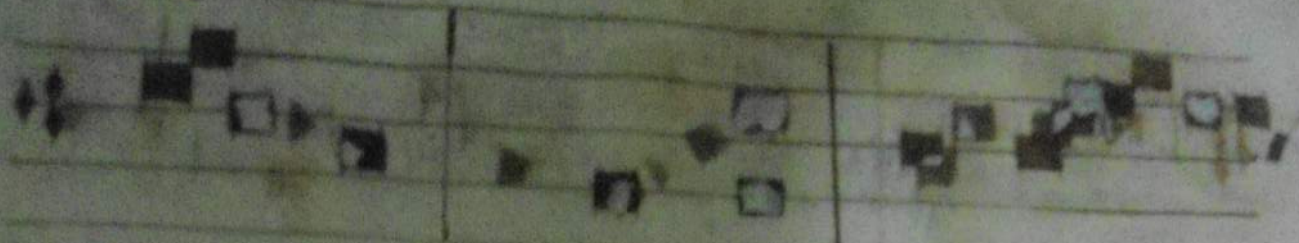
reuegetur in no glo



no dn vo:



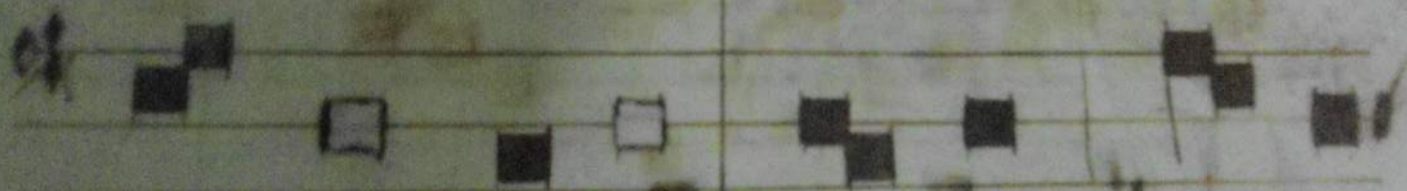
Admag In Ca no prater



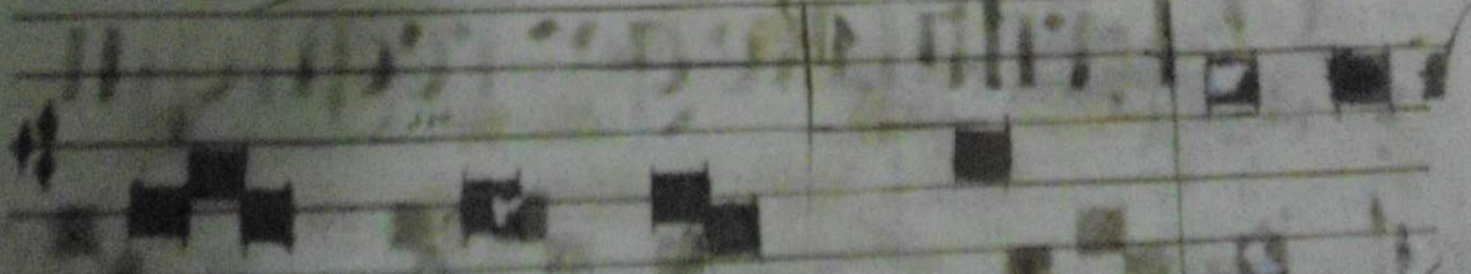
Car mem. Vi uas Ainge. lice



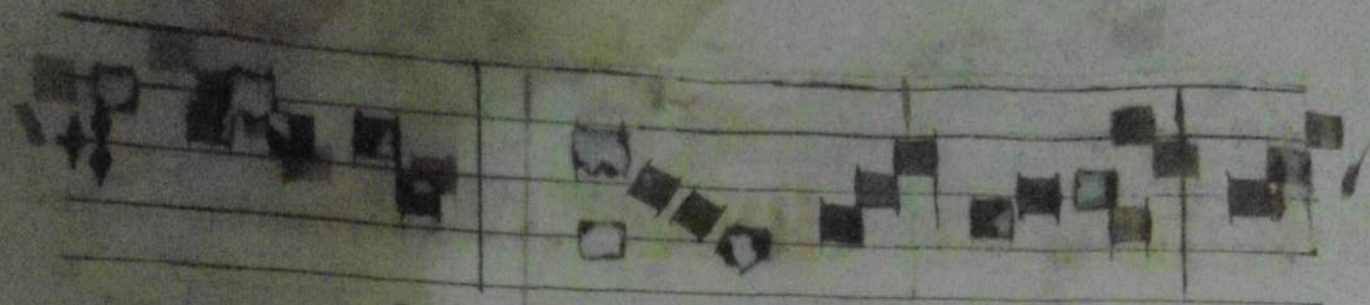
• Cas ti ta tis i ma gi nem



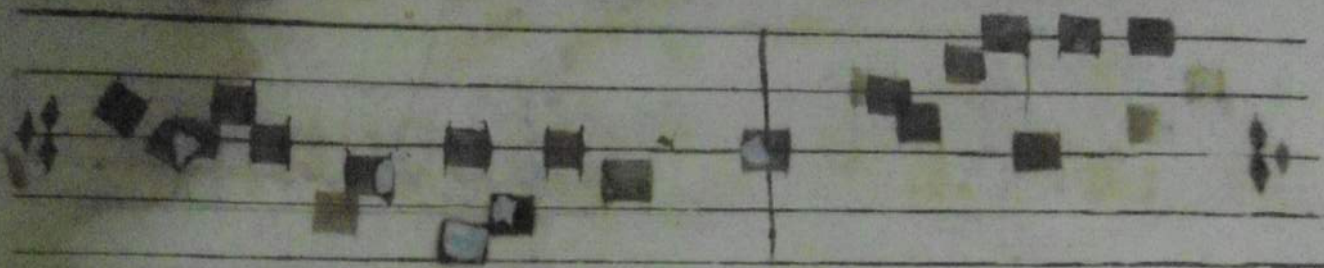
ex hi bit Cu ius nomē



clig num est quod iur

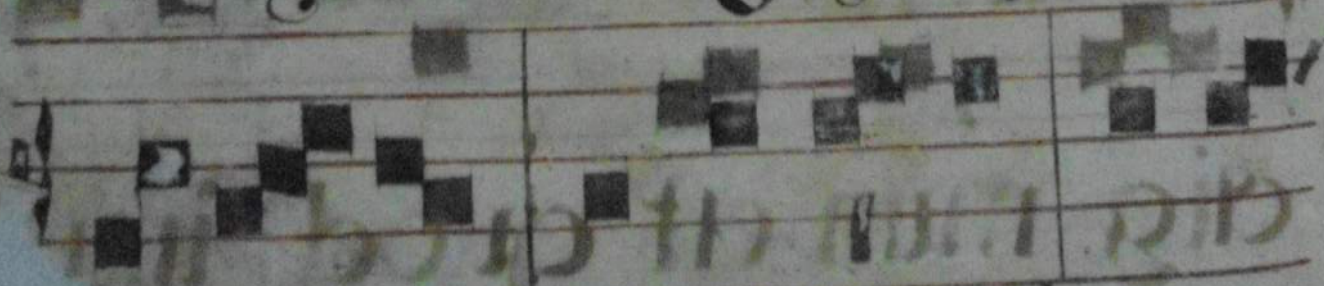


in templis in domo dei con



munis reseruetur. *Martyr.*
Imitatorius.

Christū Regē regū qui



in tū Gūdis luū peren-

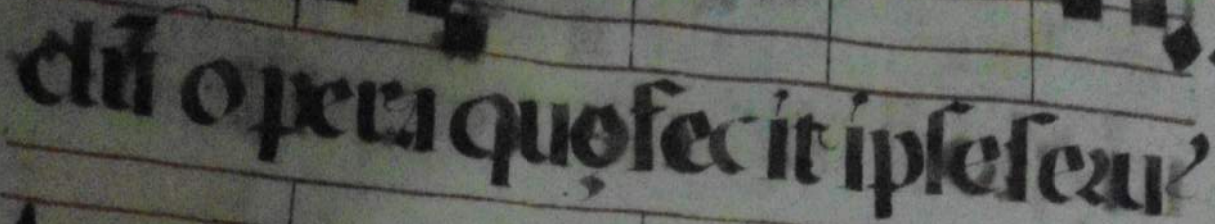
5
nigloria decoravit

ni te a do remus

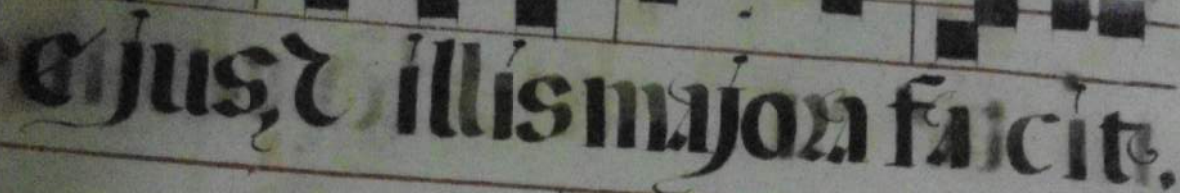
pl. Venite. **Ad Laud² Ant.**

Veni moni a sua fe

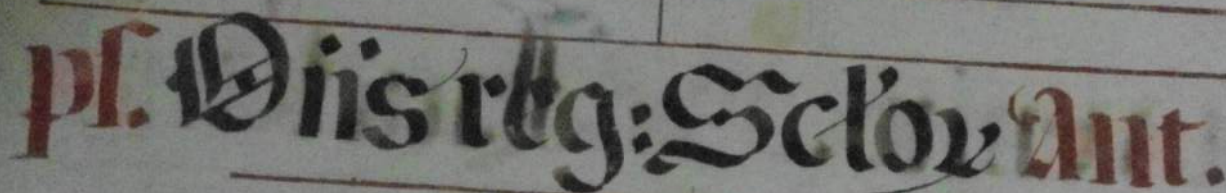
cit² Domin² credibi li a



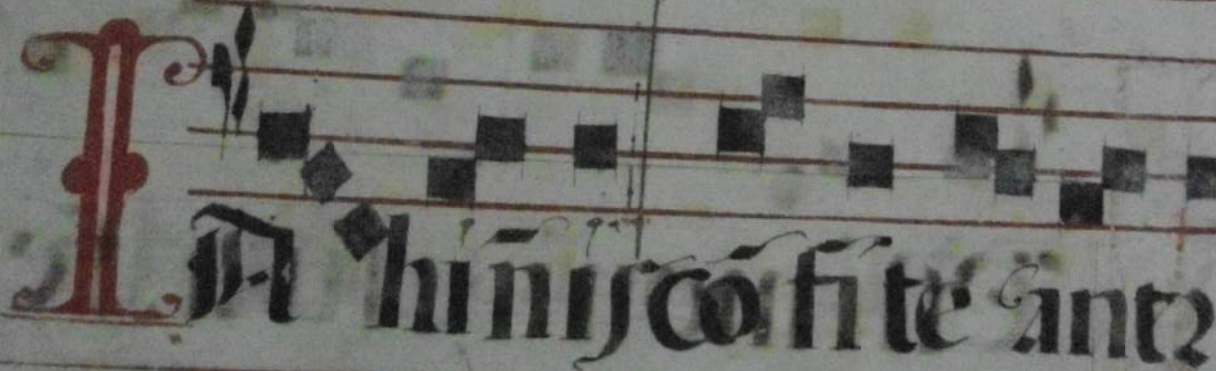
clū opera quofecit ipse exu



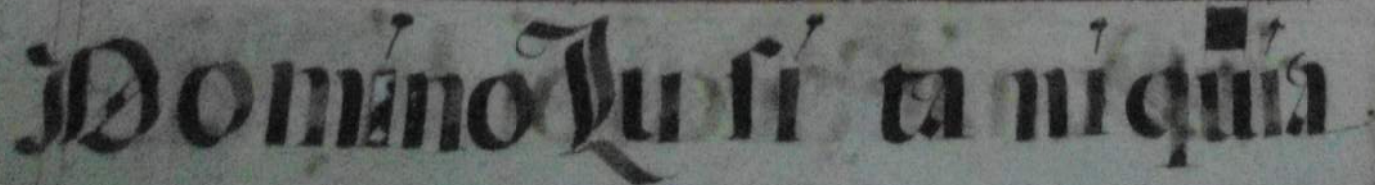
e ius, et illis maiora facite.



ps. Dñs reg: Scloꝝ Ant.



In his cōfite ante



Domino Tu si ta ni quā


patron' singula rigati a.

datus est illis **ps** jubilate.

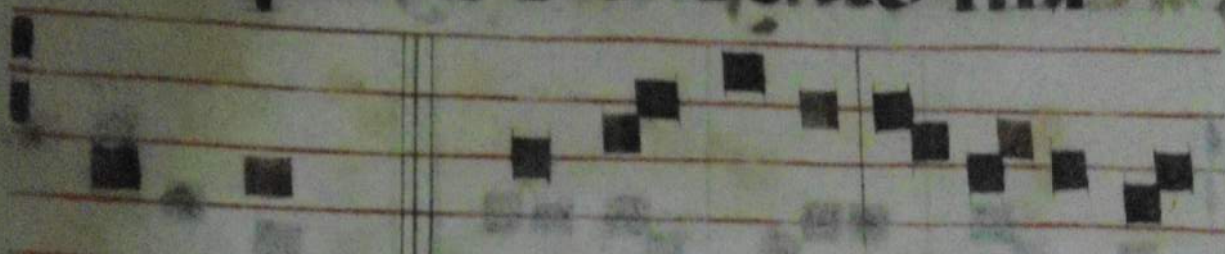
Gloria **Ant.** **Abi a**

predicatoru' laudet Dominu'

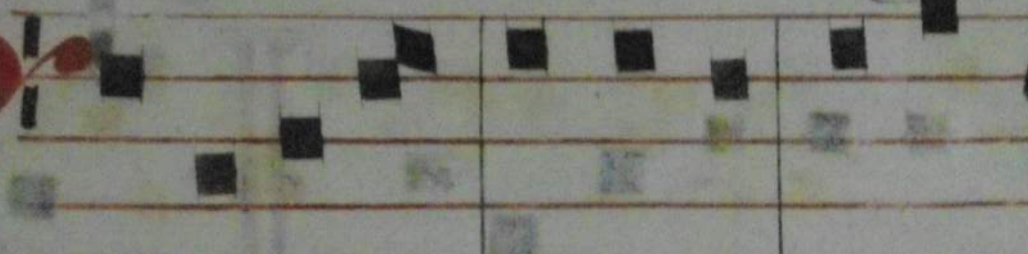
nu' cumulu' eius, et ornabit.



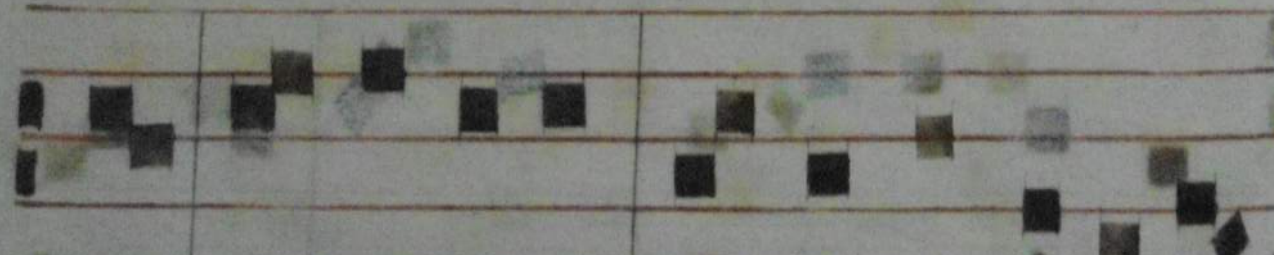
acce pit fa cer ordo ma



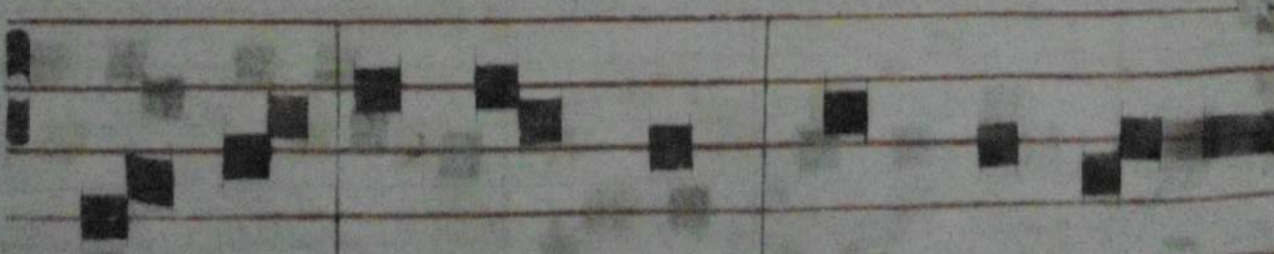
xi hū. *pl.* *Dei Dei. Scdoz an*




*S*acerdotes Dñi Domini




no benedicāt, et plebs i te rozi




no mace lebxet. Bñdi saluz.




Benedicite. Soloz. Ant.



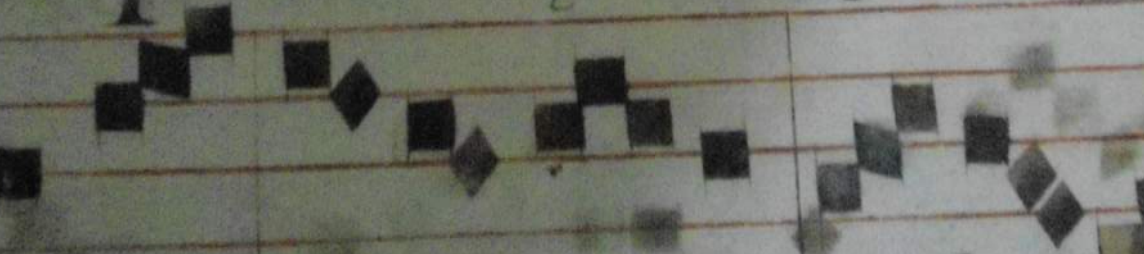
In eccle sia Sactoru




la us Domini, et cāti cu



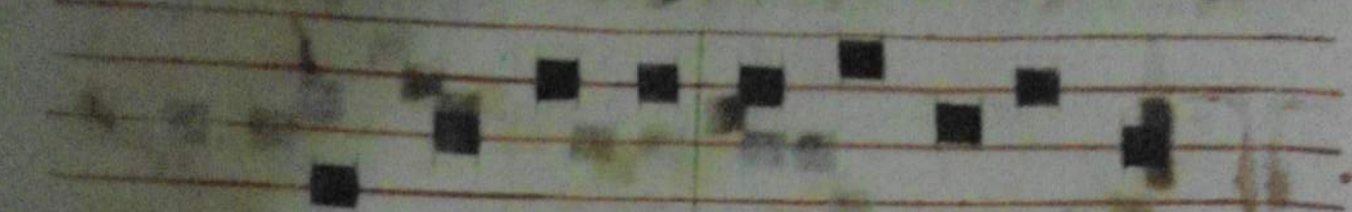
frequēte tu, et cū gaudi o



viri factissimī annu a cce

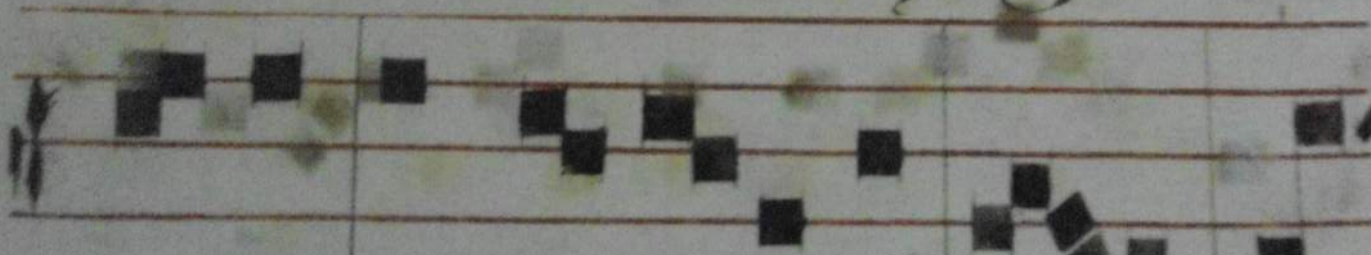
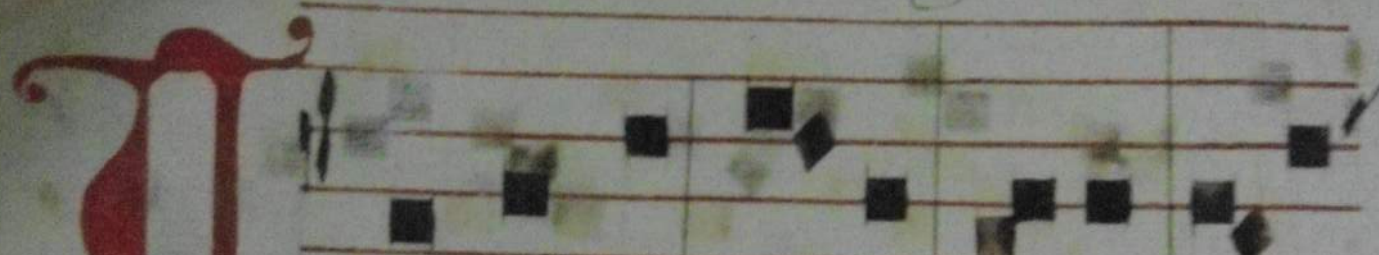


ta tu: memo ri a

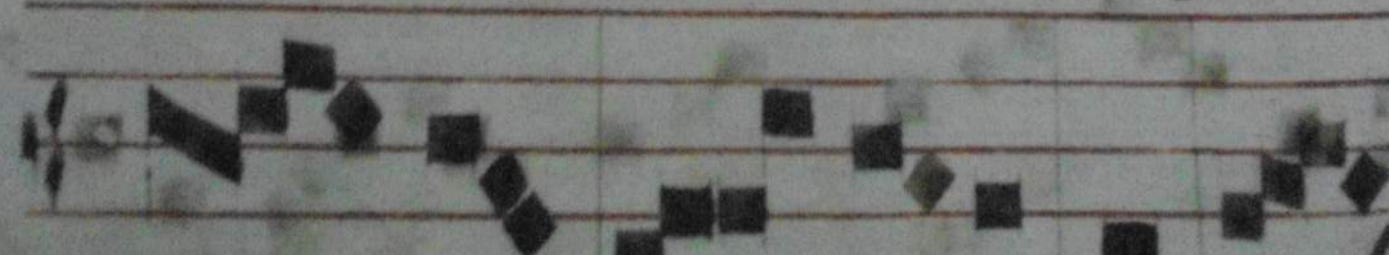


ps. Laudate. Sceloz. ad. B.

Tu Rascursio vite hui' curi-



culo co fessi onis fux pxe-



ni o po ti tus est in

8
tellis uest in texis gloriofuz

sepulcrū ej? Bñs. Scd. Ant.


ad m.

O

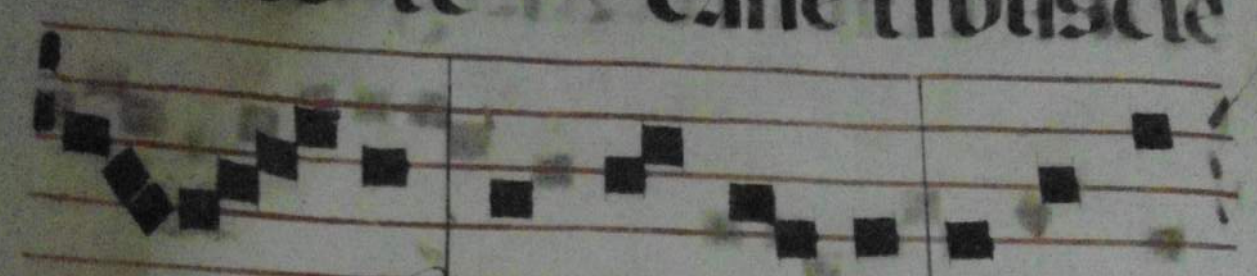
Admirabilis

Christi confessor, O indefe-

se veri
tatis p̄co sudi



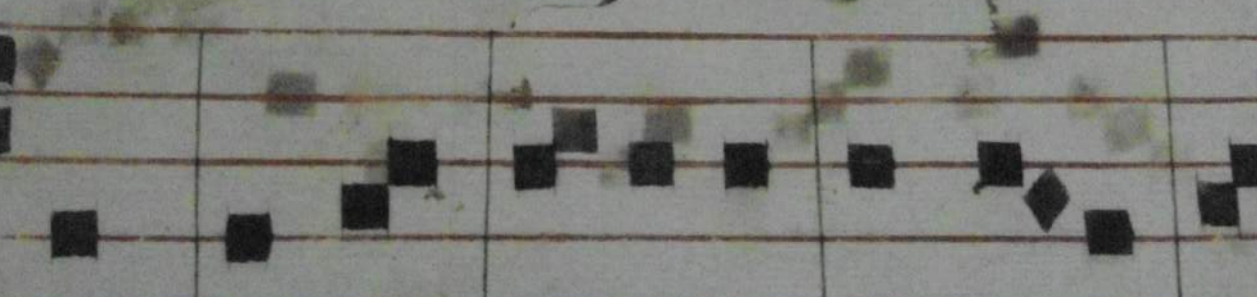
salve te cané tibuscle



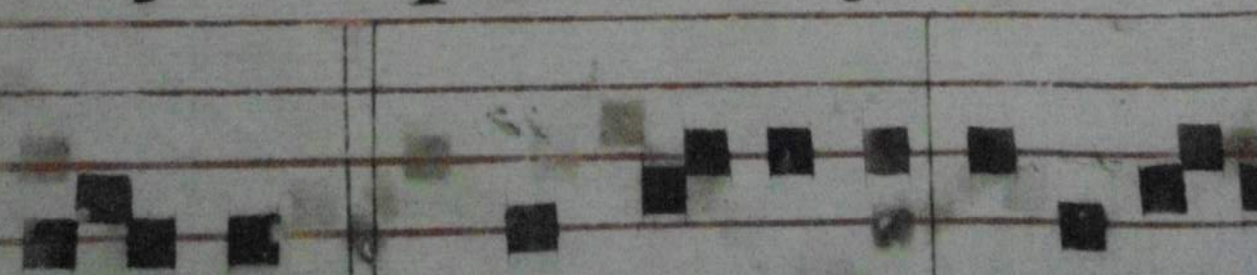
mēs fustaga re, τ apud



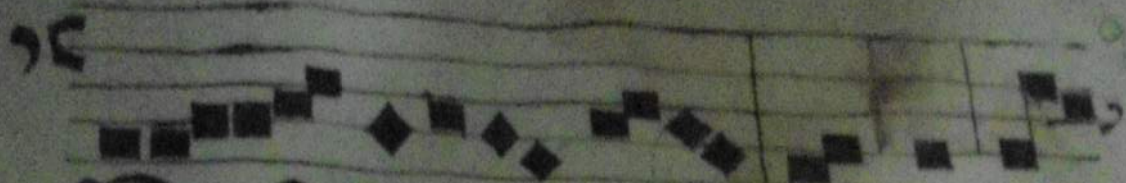
α terna majestatis tibu



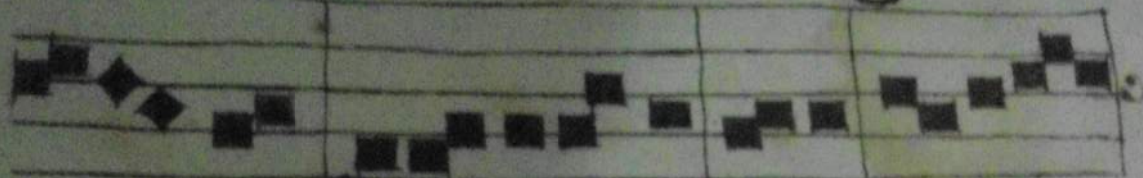
nal pi is precib' nos pater ad



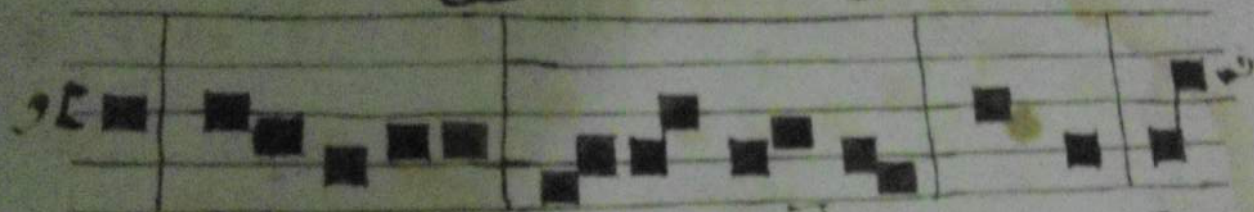
ju ua. E: Magnif. Scl' cloz



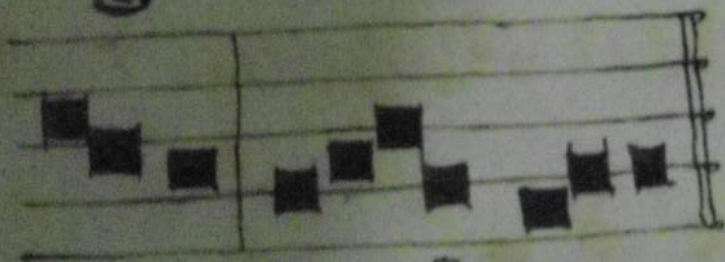
Confessio rū hē gē ado:



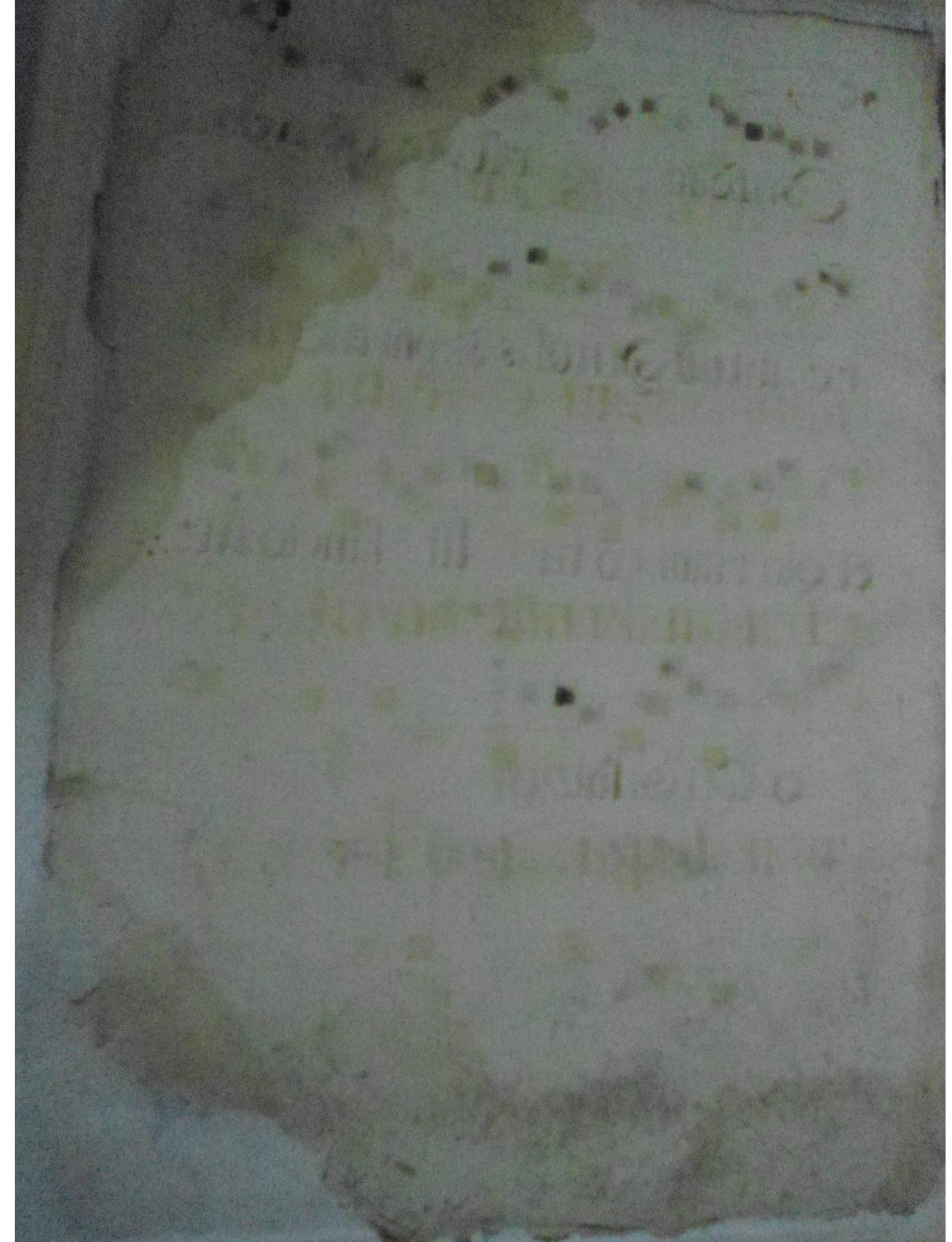
re mus. Quicquid Regni meritū:



et gloriā cō tu lit sancto su:



o Cū dī sabo:



De nomine Jesu Offitium.

In nomine Jesu omnege

mus flecta. tu caelestium, ter

restium et infernorum; et

omnis lingua. i. confitea

tur omni a Dominis nostris. Ies



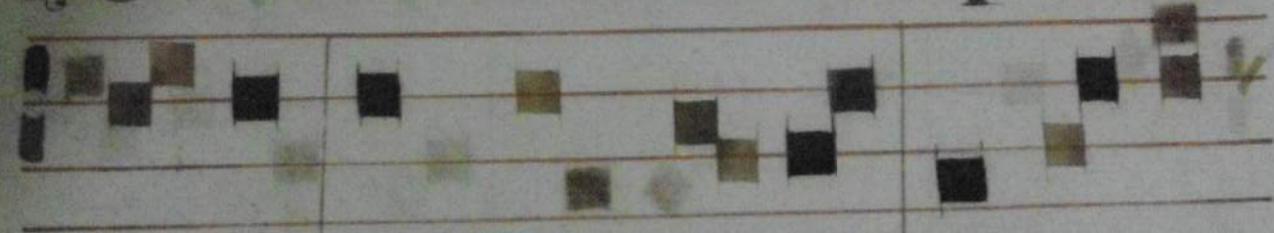
Chāstū īngloz ī a est De



ī pā dō tuis. **V.**



Laudate Domīnū quonīā

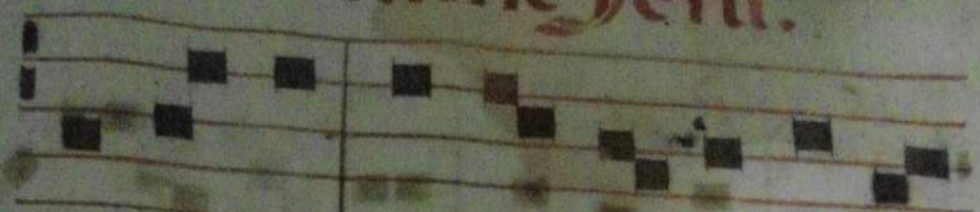


bonus est Domīnū pīa lī te




nomīnī ejus quonīā suave.

De nomine Jesu.



Dlozi a. Secu loz uamē



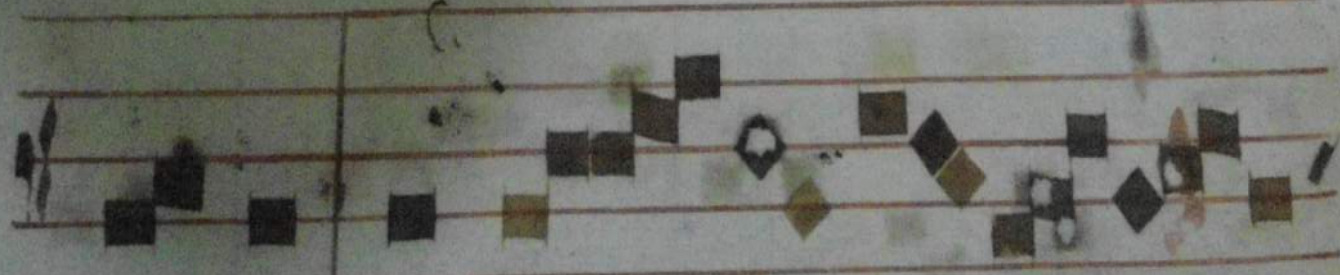
Alleluia.



III




Lur risfor ti ssi ma.

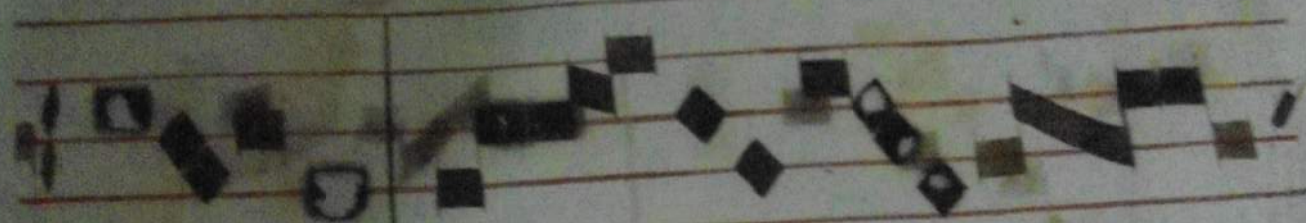


III

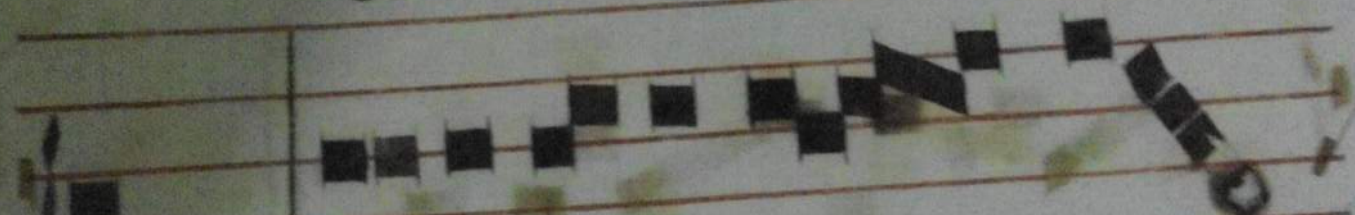
no me do mi



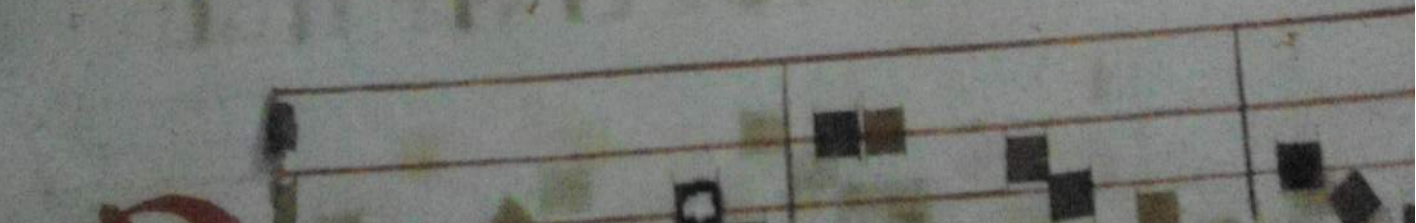
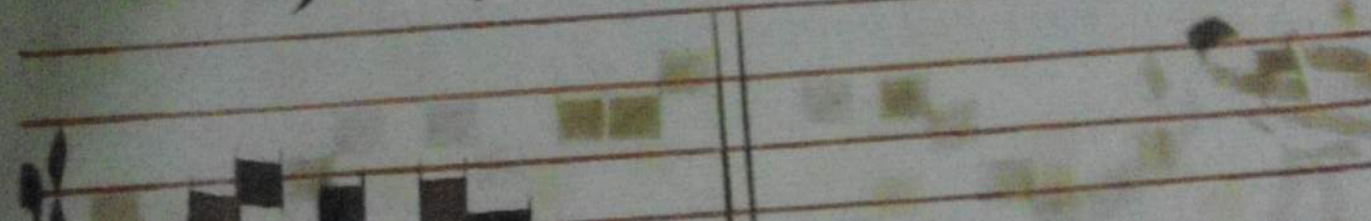
ni ad ipsū cur rit



ius



tus, et exaltabí tu2.

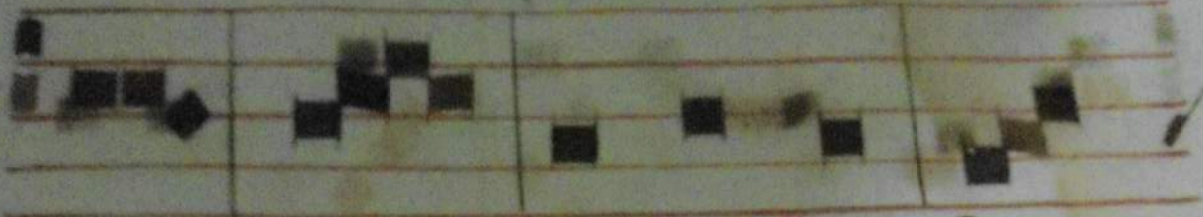


Benedic anima mea

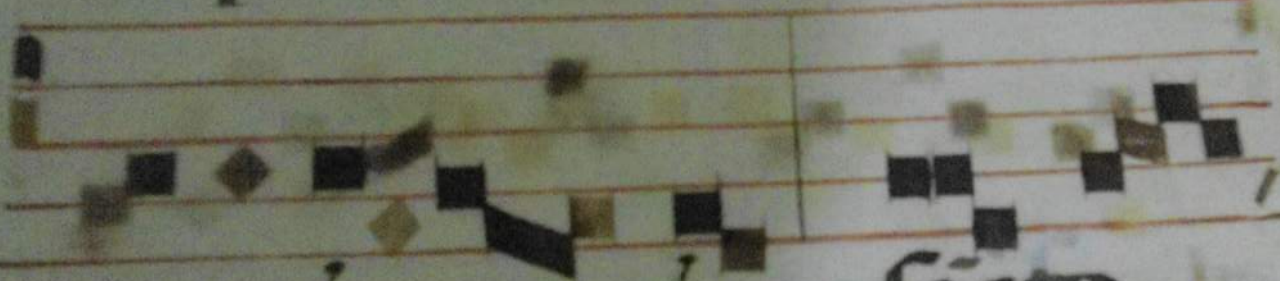
Ps. quinti.



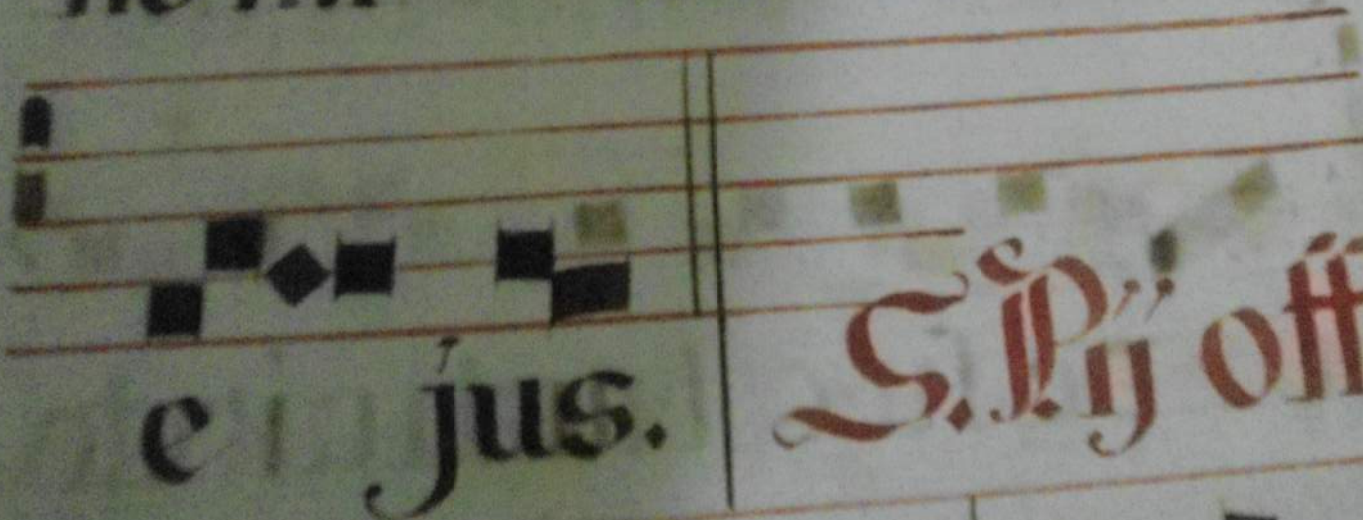
Do mi no, et omni a



qua in trame sunt

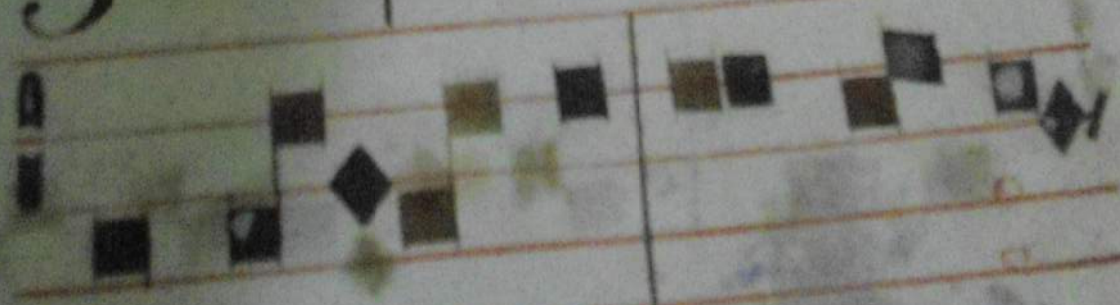


no mi ni fácto




e jus.

S. Ps. off.



In omni ope re



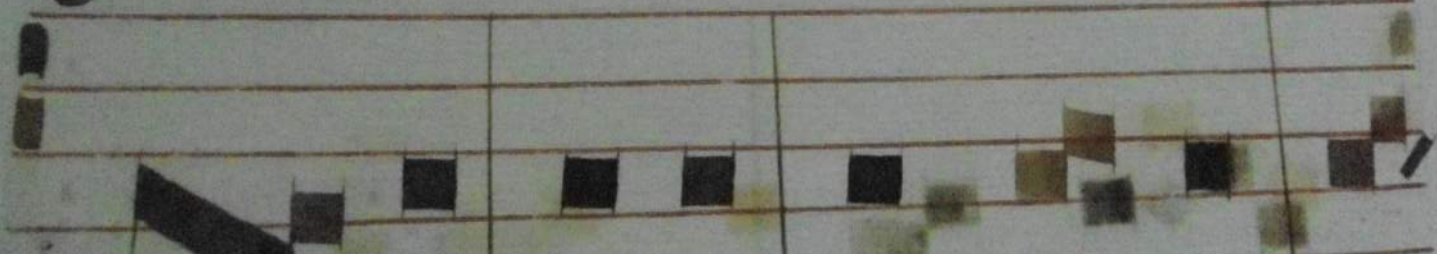
confeſſi oneꝝ deo ite ſanc




to et exꝑꝑoſo in verbo



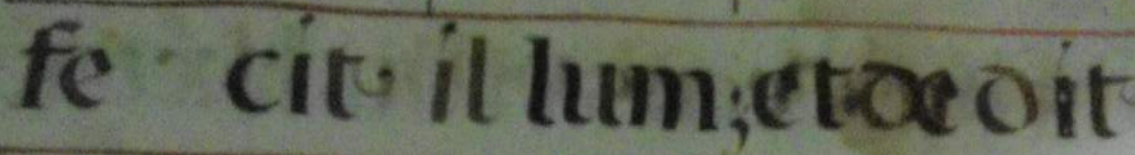
glori a de om ni



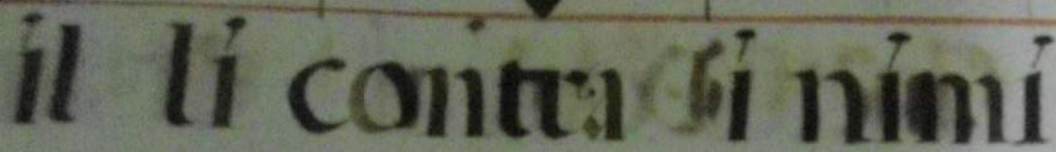
coꝝ de ſu o laudauit do



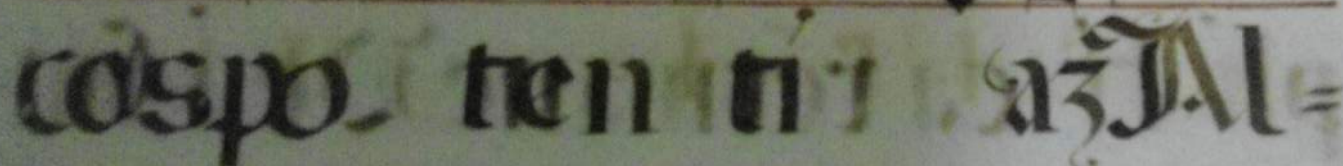
mini De uꝝ qui



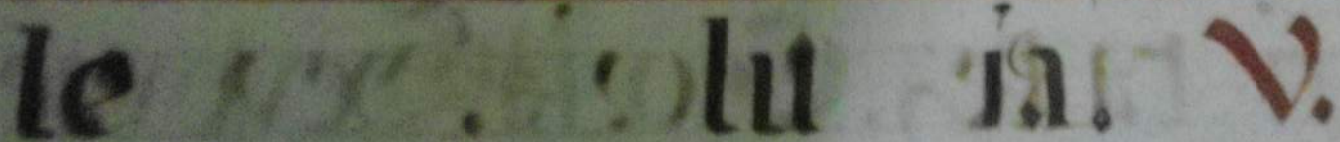
fe cit il lum; et de oit



il li contra bi nini




cospo. ten ti a3 Al=



le solu ia. V.



D Ed it ince lebza ti =



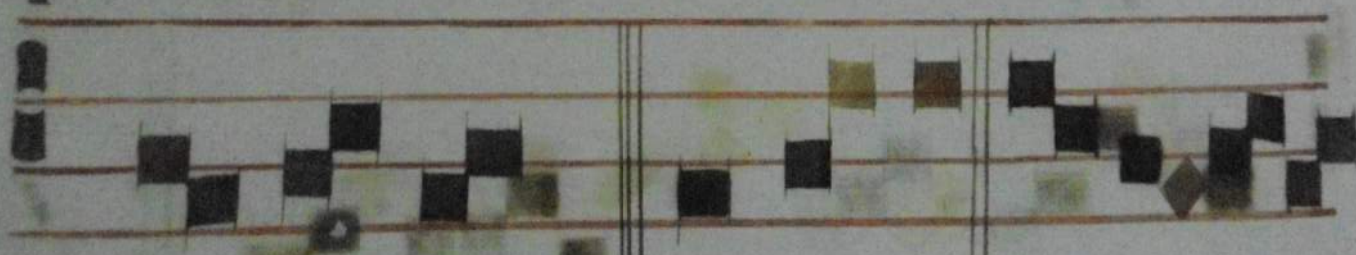
o ni bus de cus vt lu da x et no




me sanctu Domini Et an



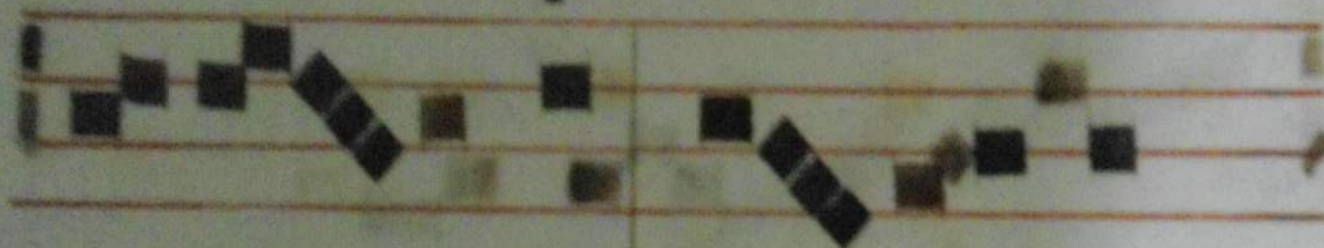
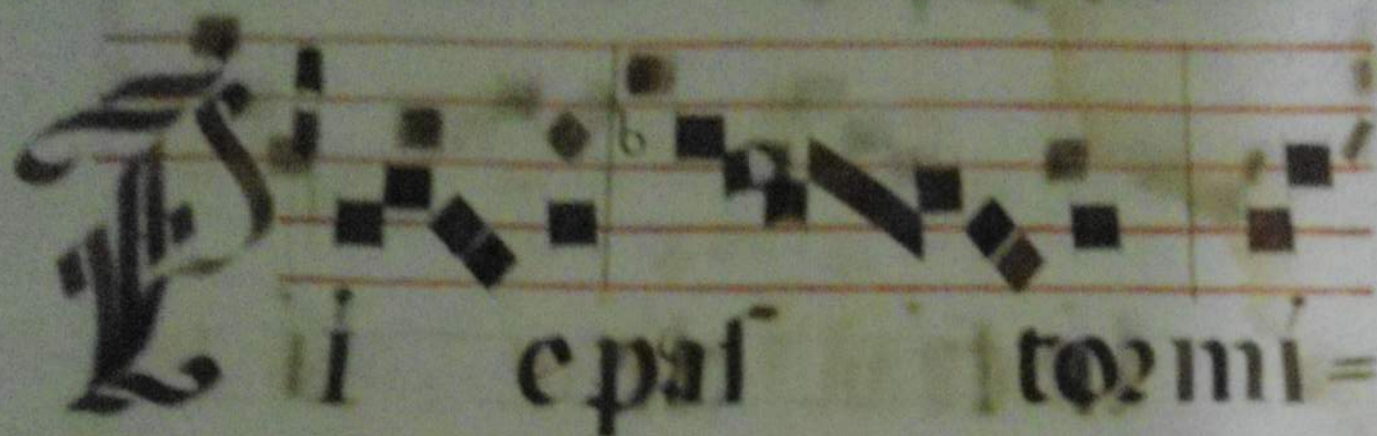
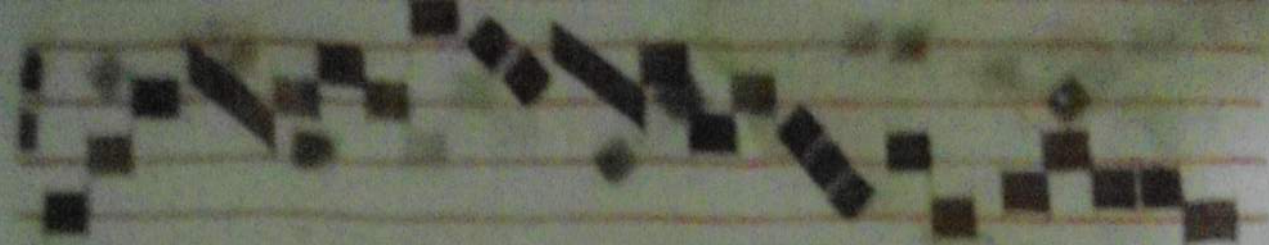
pli fi ca ret mane De i san



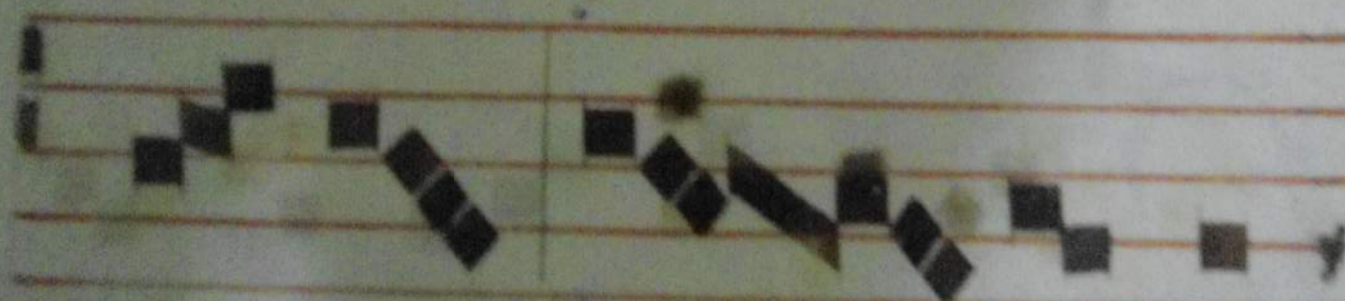
cti ta tez. Glozia. Sevo va e.



A le lu ia.




ri fice, tu ozum



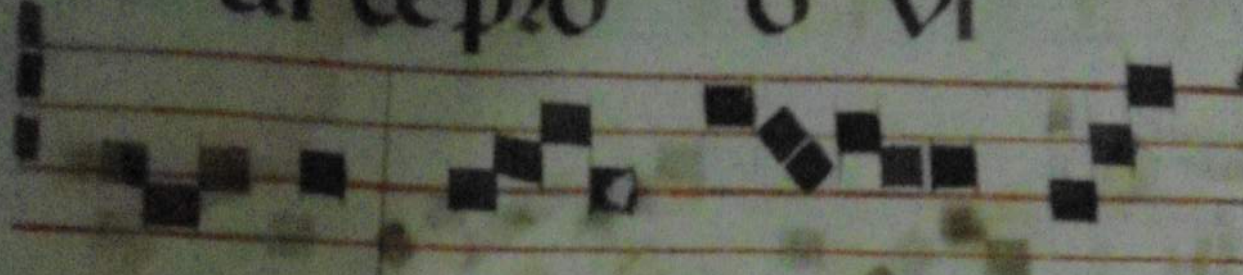
memor vis fice zum,



ita co ram fū mo ja =



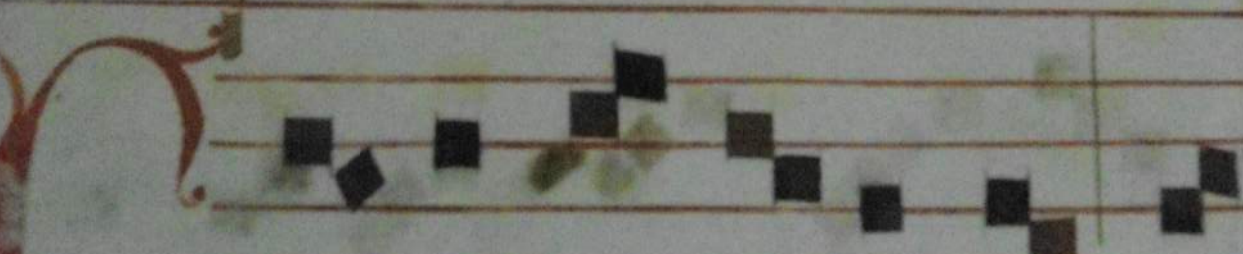
di ce pro o vi



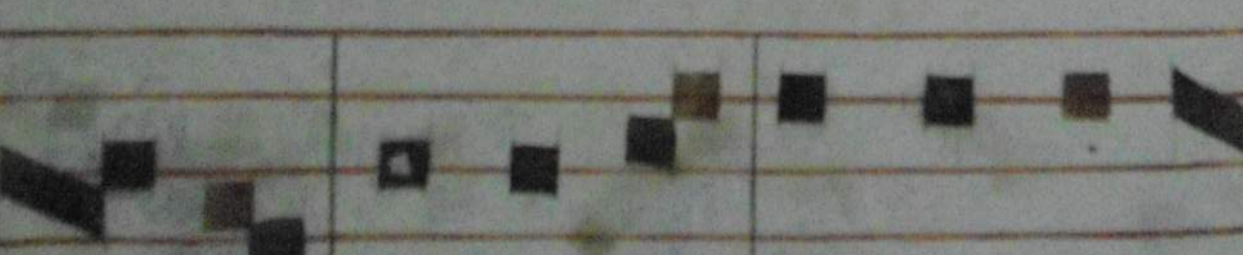
li fi de li




um. **Cóio.**



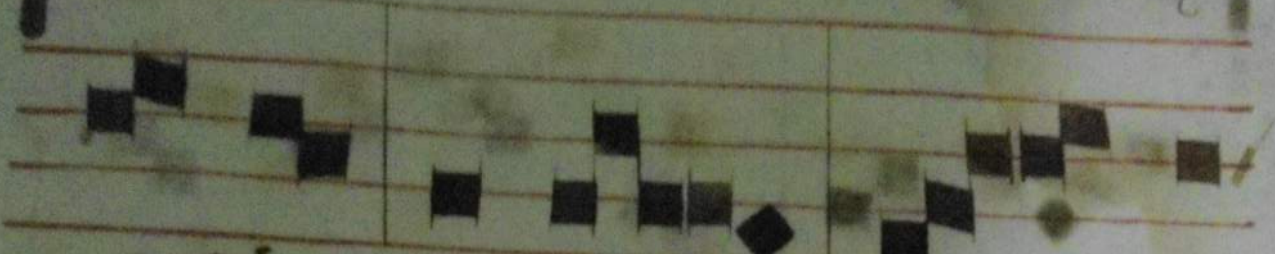
Consumati one fun



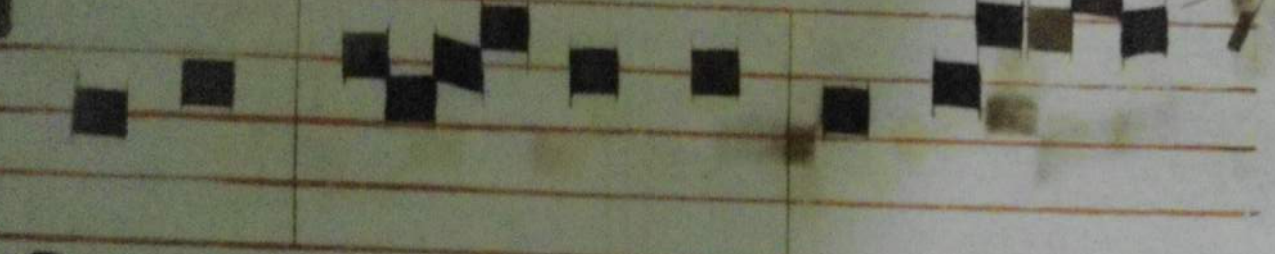
gens in ara ampli fica =



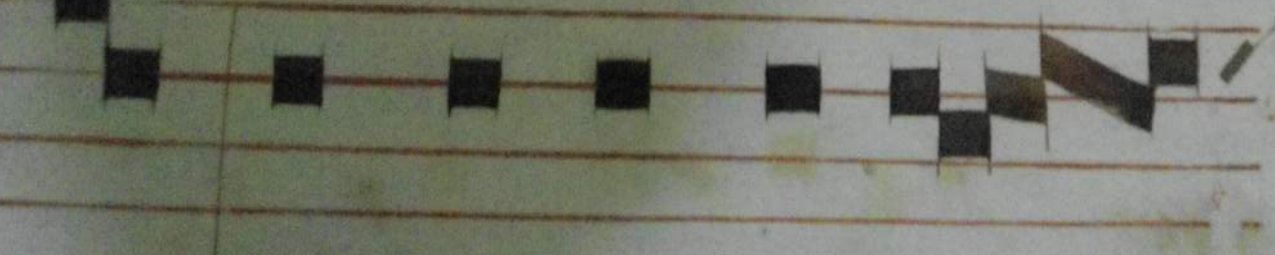
uit oblati o mes ex



cel sis Regis ; ma nus



suas extulit in om =

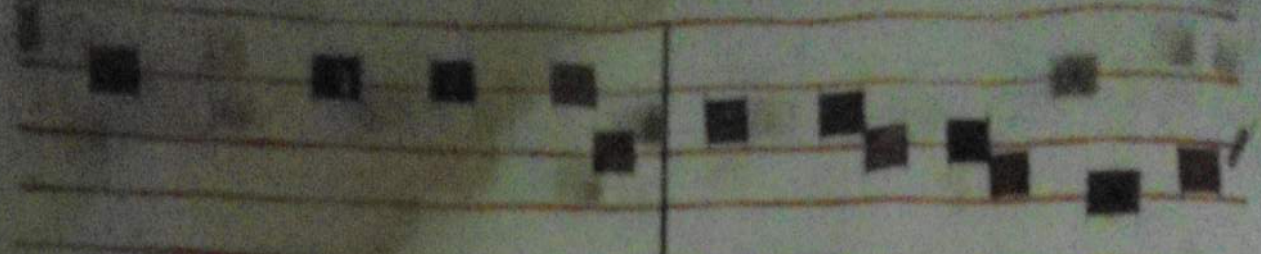


nem co grega ti o =



ne fi li o

zu et



te r a u i t o r a t i o n e



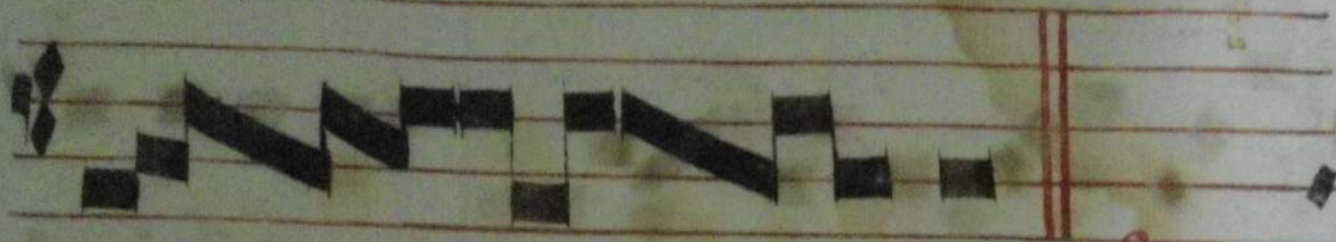
su an Alle lu



ia.

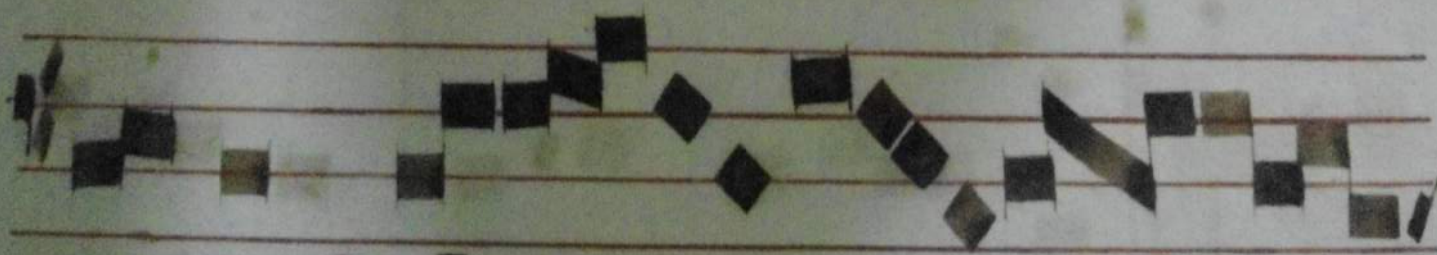
De Sancta Rosa.

Aleluia.

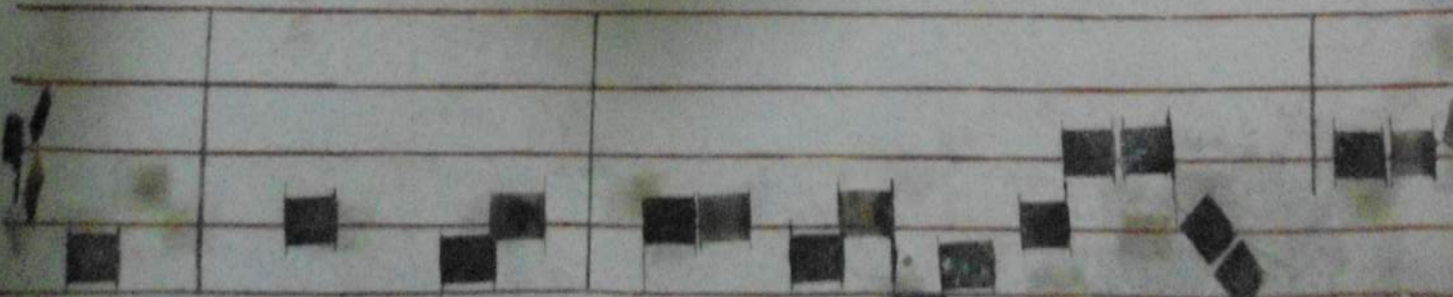


2.


Quia si Ar cus



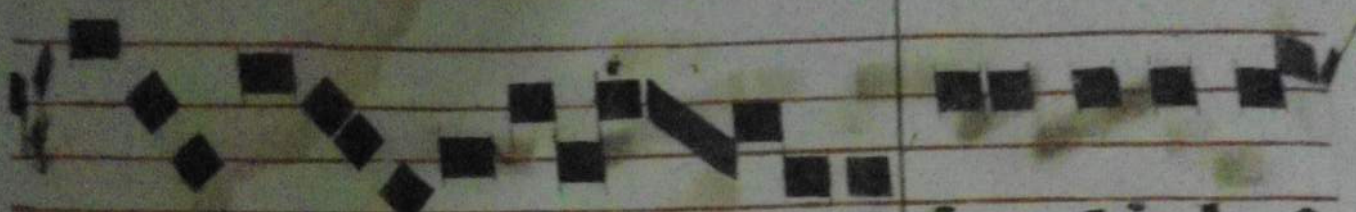
re ful



gac inter nebulae glo



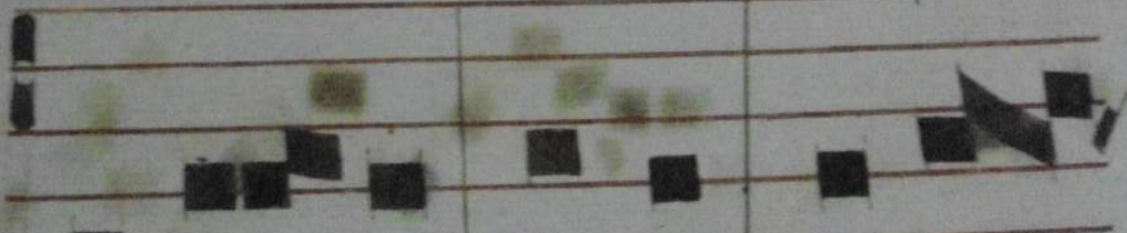
ri r, et qua si flos



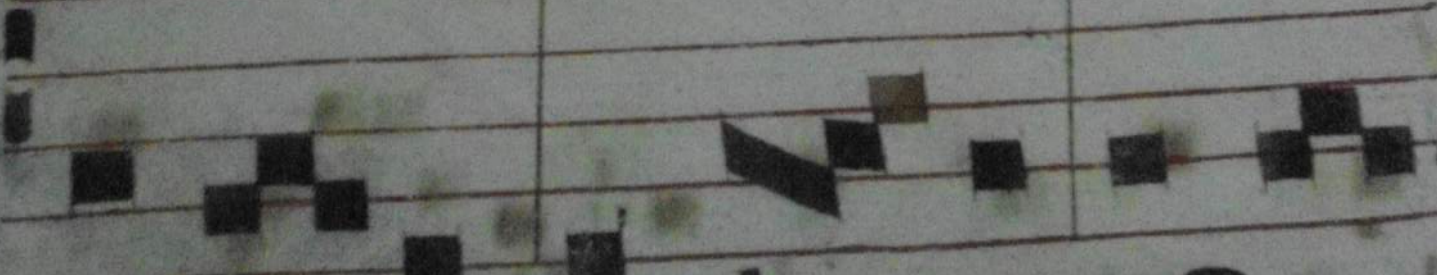
Ro fa ru indieb?



ver nis. *Comu:*




Alore te flores q̄si



li li umet da te odo




re, et frōde te ingratia:



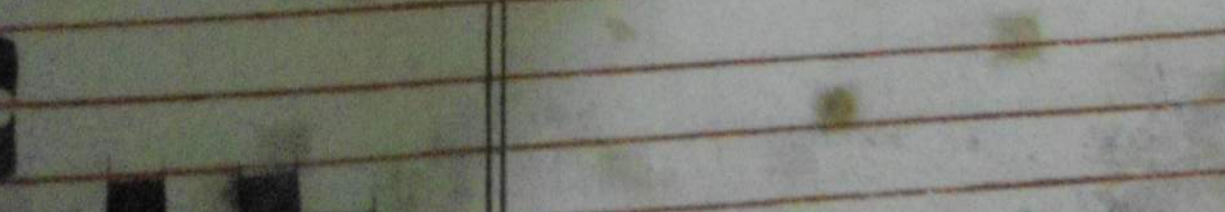
collaudate canti cū, et



benedicite domi nus



in o pezi bus su =



is. Stimat3 S. f. 1. 1. c.

M Agni us

tem

ab is fit gloria z in fi

in cu ce Domini nostri

De iu Chri sti per quem

mi

bi mund' cruci fi xus

Chagas.

est et e gomin =

do. **V**oce mea

ad Domini nūclama ui;

Voce mea ad Domini nū?

Ale luia

Gan ciscus pauper

et hu mi

lis ce lu di ues ingre

Ang. cu.

di tu hym

nis ce les ti bus

ho no 2a

tu 2.

Ang.

Custod

Angelis fu is

De us ma da uit de

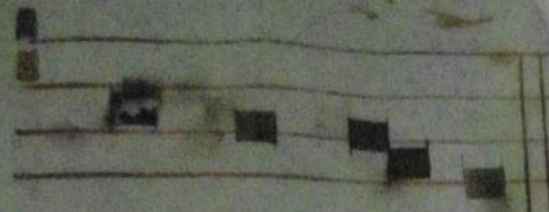
ut cunctis di ante in

omnibus istu is. V.

Quia habet in adju-

torum o altissimi; inpro-


fectus o nede i celi com-



morabitur. Gloria.



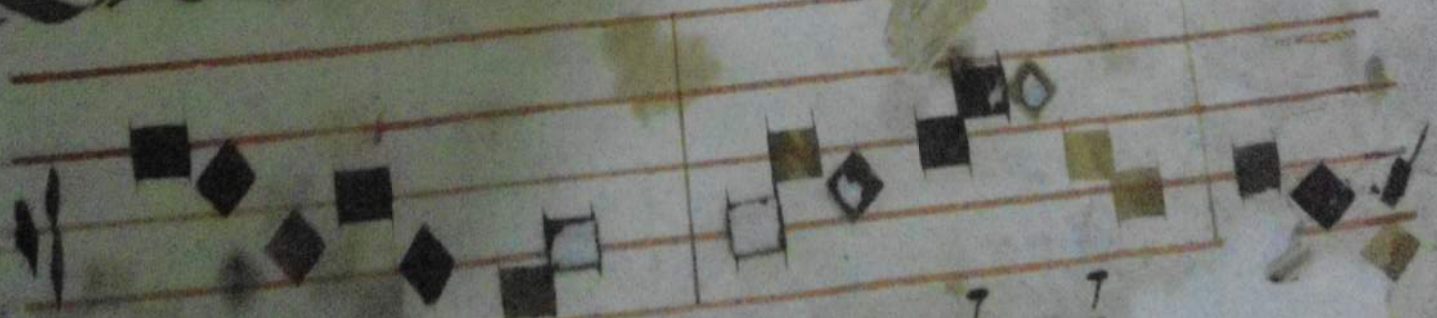
Alle



luia.



Ammi te An




ge lus Dominus



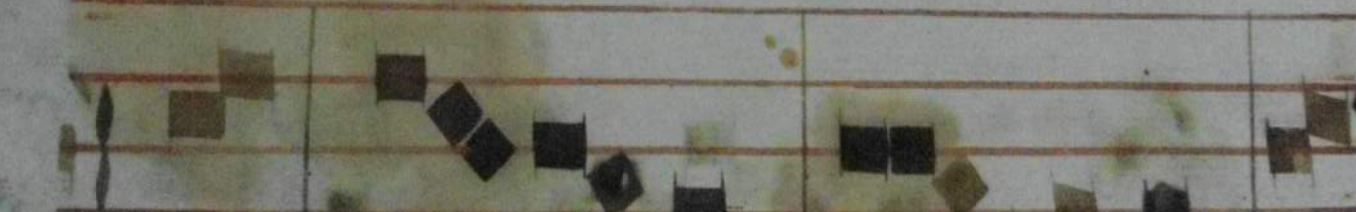
circu i tu timentu



umeu et eripi et e



osgulta te, et vide



te quoni a su anisest



minusbet a tus

virquise rat in e

d. **Cómun:**

Superminuos tuos

Hje sa sa le conla

tu icasto

di e, et nocte in p

pe tuū exiit. Do

mi nus.

In festo

omniū Sanctor
ordinis nostri off.

Beati qui ad cenā

et tūc dā tū

est e is vt

by m p l a t t e t a d i

by num j u l t i f c a t i

o n e s i t i n c t o r u m v

Ecc

...festare festes

...m. Gloriam

Alelu

...e ipse